



## واقعة السلاموني وعبد اللطيف تفتح ملف الرقابة على النصوص



اللوحة للفنان العالمي «بول كلي»

**الممثل العربى  
مجرد حنجرة**

فنانو المغرب:

**استيراد الأشكال  
الغربية ليس عيباً**

**نوادى المسرح  
على مائدة نوار**

**رقابة المجتمع  
أشد قسوة من  
رقابة الدولة**

**أشرف زكى يدافع  
عن أحمد عبد العزيز**



● الفنانة السورية رغد شعرائي بدأت الاستعداد لإخراج عرض مسرحي جديد بعد نجاح تجربتها "شوكولا" المسرحية الفائزة بجائزة أحسن عرض في المهرجان التجريبي مؤخراً، العرض الجديد يعتمد على إعداد مجموعة نصوص لوليم شكسبير لتقديمها بتقنيات المسرح الرقمي.

## في أعدادنا القادمة

**فنانو السعودية**  
يتحدثون عن مشاكل مسرحهم.  
**التجريبى لم يفز غير جيل**  
**كافيريا الهناجر**  
«الشغل اليدوى» نص مسرحى للأفريقية مارتا بوسينج.



**الفنانة التشكيلية**  
**فايزة نوار تتحدث**  
**عن حصار مصممى**  
**الملابس بروتين**  
**الموظفين وعدم**  
**الوعى بأهمية عنصر الملابس**  
**فى العروض المسرحية**  
ص5



**عن حال المسرح المصرى وما وصل إليه و عن**  
**تجربتها الطويلة تفجر فردوس عبد الحميد**  
**الأسئلة فى مقهى نجيب محفوظ.** ص6

# المراجحة

**شباب المسرحيين**  
**يطرحون**  
**أحلامهم**  
**وطموحاتهم**  
**لنوادر المسرح**  
**على مائدة**  
**الفنان أحمد نوار**  
ص4

**هكذا تعترف المخرجة**  
**الأردنية مجد القصص :**  
**أنا مجنونة. ويفجر**  
**الفنان الليبي مفتاح**  
**الفقيه عدداً من**  
**القضايا حول رقابة**  
**المجتمع والدولة لفن المسرح**  
ص10



**هل الواقع العربى يشبه المسرحية، عن العرض**  
**السورى «عربى وشوية كرامة» يكتب محمود الحلوانى** ص11



**جماليات الفن الشعبى والذاكرة الغائبة فى «ست الحسن»** ص12

## عزاء واجب

تتقدم أسرة تحرير جريدة «مسرحنا» بخالص العزاء إلى الزميل أحمد إسماعيل عبد الباقي المخرج والناقد المسرحى فى وفاة والده أسكن الله الفقيد فسيح جناته.

هوامش العدد من كتاب «التمثيل من فضلكم» تأليف : أريك موريس وجوان هوتشكين، ترجمة د. سامى صلاح، أكاديمية الفنون، 2001م.

**تتجول «مسرحنا» بين «طنطا» و «أسيوط»**  
**لتقدم قراءتين فى الملتقى الأول للفنون**  
**المسرحية لجامعات الدلتا وعرض «الفهلوان»** ص15



**عن الألغام المدفونة التى أظهرتها**  
**عملية إعادة هيكلة فرق الأقاليم،**  
**ينقب د. سيد الإمام**  
ص20

**حصان الدم، عرض عراقى**  
**يلعب مع «مكبث» ويراوح**  
**بين السياسى والجمالى،**  
**قراءتان لأحمد خميس**  
**وراسم منصور**  
ص16, 17

**هل حقا «الحياة**  
**حلوة» وهل كان**  
**العرض منسجما**  
**مع اسمه؟ اقرأ**  
ص14



**فى صمت يرحل**  
**الكاتب المسرحى**  
**محمد الفيل تاركا**  
**وراءه تاريخاً من**  
**الكتابة.. عن**  
**تجربته يكتب**  
**د. عمرو دواره**  
ص19

# مسرحنا

**تصدر عن وزارة الثقافة المصرية**  
**الهيئة العامة لقصور الثقافة**  
رئيس مجلس الإدارة:

**د. أحمد نوار**

رئيس التحرير:

**يسرى حسان**

مدير التحرير التنفيذي:

**مسعود شومان**

مجلس التحرير:

**محمد زعيمه**

**إبراهيم الحسينى**

**عادل حسان**

الديسك المركزى:

**فتحي فرغلى**

**محمود الحلوانى**

مدير التحرير الفنى:

**مصطفى حمادة**

سكرتيرا التحرير :

**وليد يوسف**

**محمد مصطفى**

التصحيح والمراجعة اللغوية:

**هشام عبد العزيز**

**عمرو عبدالهادى**

التجهيزات الفنية

**أسامة ياسين**

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع  
شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة  
ت. 35634313 - فاكس. 37777819  
E\_mail: masrahona@gmail.com  
● المواد المرسله للنشر تكون خاصة بالجريدة  
ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست  
مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.  
● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية  
باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين  
سامى من قصر العيني - القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)

● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6,00 دراهم  
● الدوحة 3,00 ريال ● سوريا 35 ليرة ● الجزائر DA50  
● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0,400 دينار ● السعودية 3,00  
ريالات ● الإمارات 3,00 دراهم ● قطر 5 ريال ●  
سلطنة عمان 0,300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ●  
فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس  
● البحرين 0,300 دينار السودان 900 جنيه.

## الاشتراكات السنوية

داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65  
دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

# الصدق الفنى

العناصر المساهمة والمكملة لها فى سبيل تحقيق كيان فنى صادق، ففى لوحة الغلال للفنان بول كلى مثال بارع فى الصدق الفنى والتدفق الشعورى فقد إنتزع هذا الوجه من الفراغ الملون بمهارة فطرية وعفوية وبأسلوب التجريدية الهندسية ولكونه رائداً فى الفن الحديث مثل بيكاسو وكاندنسكى فقد تميز إبداعه بالصدق لاقتراحه من عفوية الأطفال ومهارة وخبرة الكبار فى قدرته على إحداث الإثارة، والتأجج من الإيقاعية غير المنتظمة فى الشكل واللون مع براعته فى الحفاظ على كيان العمل الإبداعى متماسكا قوى البناء. تلك مهارات يحتاجها الإبداع المسرحى فى دمج الممثل مع المنظر المسرحى والذى مع الموسيقى والحركة فى فراغ مبهم لا يحقق معنى إلا بما تمليه من تفاعلات إبداعية لا تصل إلى المتلقى إلا إذا كانت هادفة وإحساس صادق ينبئ عن مهارة وقدرة المبدع الذى صاغ هذا العمل أو فشله وعدم قدرته على التعامل مع الفراغ المسرحى.

صباحى السيد

مهارة إقتناص اللحظة المعبرة والمؤثرة تحتاج إلى إمكانيات خاصة يتميز بها الفنان حتماً عن غيره، ومهارة وضعها فى مكانها الصحيح وترتيبها فى الزمنى المنطقى تحتاج إلى ملكات أخرى تضاف إلى المهارات السابقة، أما فى وضعها فى صيغة تفاعل فذلك أمر آخر، يحتاج إلى قدرل المبدع على استقراء النتائج وإستبصار لمعان قد تدهش المتلقى للإبداع المسرحى الذى يتألف من مجموعة مكونات مركبة وبسيطة وعناصر مادية وغير مادية تتشكل جميعها وفق صياغة مبدع العرض الذى ينبغي أن يتمتع بمهارة الصدق الفنى ليتسنى له مزج عناصر العرض بما يسمح بقبول العرض وإذا ارتقى المبدع تجاوز القبول إلى الإستحسان وإذا توافرت له إمكانيات المزج بمهارة وحس الفنان دون افتعال وصل إلى حد الإعجاب، فليس المعرفة النظرية هى القائد والمحرك للإبداع فقط وإنما هناك مؤثرات أخرى كالموهبة والحدس والإحساس و... وما لا يعد من ملكات الفنان المبدع الذى يخطو على طاقة متأججة ذوب داخلها كل



■ د. أحمد نوار

قد يظن البعض أن لقائي غداً بشباب نوادى المسرح جاء كرد فعل لحصول عرض «كلام فى سرى» لفرقة نادى مسرح الأنفوشى على جائزة أحسن عرض جماعى فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الأخير.. لكن الحقيقة أن هذا اللقاء كان مخططاً له منذ فترة؛ وإن كانت جائزة الأنفوشى قد عجلت بعقد.

وفى اعتقادى أن تجربة نوادى المسرح جديدة بالاهتمام والمتابعة والدعم، فهى واحدة من التجارب التى تستحق التوقف أمامها طويلاً لتأمل ما أنجزته عبر السنوات الماضية، وهى جديدة أيضاً بأن تكون نموذجاً يحتذى به فى الدول العريقة التى ترنو إلى مستقبل أفضل.

إن فلسفة النوادى تقوم على دعم مبدى بسيط فى مقابل منح مساحة واسعة من الحرية للشباب لابتكروا طرقهم الخاصة، وفتحوا أفقاً لا نهائياً للتجريب والمغامرة يتيح لهم الوصول إلى صيغ مسرحية تخصهم وتدل عليهم.

ولا شك أن هذه الفلسفة قد أفرزت العديد من التجارب المهمة التى أتاححت الفرصة للمئات من شباب النوادى فى جميع عناصر العمل المسرحى؛ لكى يجربوا أدواتهم ويختبروا إمكاناتهم بعيداً عن أية حسابات من الممكن أن يضعها الفنان المحترف فى ذهنه، وكانت النتيجة هذه العروض المتميزة التى نشاهدها هنا وهناك ومنها بالطبع «كلام فى سرى».

ونظراً لأهمية التجربة يأتى هذا الاجتماع الذى أرجوه اجتماعاً للمصارحة والحوار الحر الديمقراطى للوقوف على مشاكل الشباب والعمل على حلها، ليس هذا فحسب وإنما أيضاً للاستماع إلى الأفكار والآراء والمقترحات التى من شأنها تفعيل وتطوير عمل نوادى المسرح فى كل أقاليم مصر.

لقد انطلقت تجربة نوادى المسرح منذ ما يقرب من سبعة عشر عاماً نضجت خلالها وتطورت.. وستشهد الأيام القادمة مزيداً من التطور والدعم حتى تستمر التجربة دالة على ثراء الحركة المسرحية فى الأقاليم وتدفعها؛ لتأتى دائماً بالجديد والمتميز الذى يتخذ من الجسارة والمغامرة شعاراً له.

3

مسرحنا

الاثنين 2007/10/8

اللقاء والمناقشة



■ عرض يمامه بيضا

## موسم شتوى ساخن

# عروض جديدة ومشكلات قديمة ... على خشبات مسرح الدولة

■ انتهى البيت الفنى للمسرح من وضع خطة موسمه الجديد، الذى يبدأ فائى أيام عيد الفطر، بعدد من العروض المسرحية؛ بعضها جديد، وبعضها مستمر من مواسم سابقة، على خشبة المسرح القومى يستمر تقديم مسرحية «الإسكافى ملكا»، وفى الوقت نفسه تبدأ بروفات عدد من العروض المسرحية الجديدة لتقديمها خلال الموسم الشتوى.

مطاول وتمثيل د. سامى عبد الحليم وأيمن الشيوى ومعتز السويفى وإيمان أمان وعدد من الوجوه الشابة.

وأضاف جلال أن فرقة مسرح الغد تبدأ بعد انتهاء شهر رمضان بروفات ثلاثة عروض مسرحية جديدة لتقديمها خلال الموسم الشتوى.

وفى الوقت نفسه يشهد مسرح الطليعة حالياً عمليات تطوير وتجديد؛ يبدأ بعدها استئناف تقديم عروضه للموسم الجديد؛ بإعادة تقديم «بتلومونى ليه» للمخرج أحمد حلاوة، وعدد من العروض الأخرى التى تجرى بروفاتها حالياً، كما انتهى البيت الفنى للمسرح من خطة خاصة بعدد من العروض المسرحية للأطفال يتم تقديمها خلال أيام العيد، وتستمر عروضها بعد ذلك وفى مقدمتها مسرحية «سندريلا» للمسرح القومى للأطفال، ويتم عرضها على المسرح العائم الصغير، والبطولة لعلاء مرسى ويوسف داود وفوزية وأحمد الشامى، والإخراج لبتول عرفة، موسيقى كريم عرفة، ديكور محمد جابر.

وعلى خشبة مسرح متروبول يتم إعادة تقديم مسرحية «أسعد سعيد فى العالم»؛ تمثيل محمد أبو الحسن ونجوم مسرح الطفل، والإخراج لحسن يوسف. كما يقدم مسرح القاهرة للعرائس «فرکش لما يكش» للمؤلف والمخرج شوقى حجاب، وعروضاً أخرى.

د. أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» أكد أن فرق مسارح الدولة تعمل حالياً بكامل طاقتها، وسيتم خلال الفترة القادمة تحديث عملية تسويق العروض المسرحية؛ التى يتم تقديمها بأساليب مختلفة، مع انضمام عدد من دور العرض المسرحى الجديدة لفرق مسارح الدولة.

■ عادل حسان

والإخراج لحسام الدين صلاح، وقام بكتابة النص والأشعار جمال بخيت، ومسرحية «النمر» التى قدمتها فرقة المسرح الكوميدى من بطولة محمد نجم، وعرضت فى الصيف على مسرح كوثة بالإسكندرية ولن يشهدها جمهور القاهرة، أيضاً بعد قرار توقف عروضها «يمامه بيضا» قد أثارت عدة أزمات مع جهاز الرقابة على المصنقات الفنية؛ بسبب الاعتراض على مشهد يقوم فيه محمود عزب بتقليد أحمد نظيف رئيس الوزراء، بجانب أغنية بعنوان «يا عم بيع» يؤديها على الحجار فى العرض، وأصر حسام الدين صلاح.. مخرج العرض على عدم حذفها متحدياً قرار الرقابة.

فريق عمل المسرحية عاد من الإسكندرية إلى القاهرة على أمل إعادة تقديم العرض على خشبة مسرح السلام بالقصر العيني؛ وهو الأمر الذى نفى مسئولو المسرح الحديث حديثه مؤكدين أن العرض القادم لفرقة الحديث هو «اللجنة» التى تأجل افتتاحها الموسم الصيفى بسبب انشغال بطلها «نور الشريف» بأعماله التليفزيونية، وطلبات مخرج العرض مراد منير المبالغ فيها؛ والخاصة بأجهزة الصوت والإضاءة وعدد من التقنيات الحديثة.

وربما يتم افتتاح «اللجنة» فى نهاية أكتوبر القادم.

وفى مسرح السلام أيضاً داخل قاعة يوسف إدريس أكد المخرج هشام عطوة «مدير فرقة الشباب» استمرار عرض مسرحية «دعاء الكروان» للمخرج محسن رزق، بعدما يتم افتتاح العرض المسرحى «مشعلو الحرائق» للمخرج الشاب سامح بسيونى.

ويقول الفنان ياسر جلال مدير مسرح الغد «إن مسرحه يبدأ موسمه الجديد بإعادة تقديم مسرحية «قصّة حب» لناظم حكمت، من إعداد وإخراج د. هانى

حمايته لأعضاء نقابته.

وفى السياق نفسه تعود الراقصة المعتزلة فيفى عبده للوقوف على خشبة المسرح العائم بالمنيل ثانياً أيام العيد ليتواصل عرض مسرحية «روايح» من إنتاج المسرح الكوميدى ويشارك فى بطولتها جمال عبد الناصر وجمال إسماعيل وأحمد صيام وآخرون، التاليف لعزت آدم، وإخراج أحمد خليل الشرقاوى، كانت «روايح» قد أثارت جدلاً كبيراً عند عرضها فى الموسم الصيفى، ولأقت هجومًا كبيراً من النقاد المهتمين بالحركة المسرحية، وربما تكون السبب الرئيسى فى اتخاذ رياض الخولى «مدير المسرح الكوميدى السابق» قرار تقديم استقالته؛ التى أكد فيها أن هذا العرض فرض على المسرح الكوميدى دون العودة إليه كمدير للفرقة!!!

وكانت روايح قد حققت إيرادات يومية تصل إلى عشرة آلاف جنيه طوال فترة عرضها؛ وهو ما لم تشهده فرق مسارح الدولة من قبل.. مفاجأة الموسم القادم هى قرار إدارة مسرح الدولة برفع عدد من عروض الصيف من الخدمة، مع إغلاق ملفاتها الساخنة، وفى مقدمتها مسرحية «يمامه بيضا» التى قدمت على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية طوال الموسم الصيفى، من بطولة على الحجار وهدى عمار ومحمود عزب

■ ياسر جلال







# أحلام شباب النوادي على مائدة نوار



■ إبراهيم الفرن



■ مروة فاروق



■ محمد المالكي



■ حسام محيى



■ سامر وليم

حددتها الإدارة لاختيار المشاركين في هذا اللقاء بحجة «كبر سنهم»: لذلك تم استبعادهم من حضور لقاء رئيس الهيئة، من هؤلاء عزت زين العابدين «الفيوم»، صلاح السايح «الإسكندرية»، أحمد الصعيدى «شبين الكوم» وآخرون.

## مروة سعيد

يشهد اللقاء د. عبد الوهاب عبد المحسن «رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة» د. محمود نسيم «مدير عام المسرح» وعدد من قيادات الهيئة. على الجانب الآخر أعلن عدد من مخرجى وممثلى المسرح القدامى اعتراضهم على عدم دعوتهم لحضور اللقاء؛ على الرغم من فوزهم بجوائز فى السنوات التى

مجموعة عمل عرض «كلام فى سرى» ريهام عبد الرازق، رانيا زكريا، ياسمين سعيد، محمد الطايح، محمد ميزو، عز درويش، إبراهيم الفرن. يذكر أن هذا اللقاء يعتبر الأول الذى يجمع شباب نوادى المسرح ورئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، منذ بداية تفعيل حركة نوادى المسرح فى بداية التسعينيات.

رائد أبو الشيخ، مروة فاروق، محمد عبد السلام، عماد الدين عيد، وليد محمد فؤاد، مصطفى السيد صبرة، محمد مديح، نجوى السيد، أميرة شوقي، بشرى مدنى، حازم عبد الحميد، أحمد ماهر، صلاح المنزلاوى، زكى فوز، محمد عشري، سليمان رضوان، محمد عيسى، عماد محروس، محمد توفيق، سماح زكريا، محمد فريج، مصطفى مراد، علاء الكاشف، أيمن عوض، أحمد تغلب، محمد العدل، محمد فتحي، عبد الرحمن الجمل، وسام لقمان، باسم رضا، عبد الناصر شعبان، رضا فتحي، إبراهيم الطنطاوى، محمد حامد، سامح محمد سليمان، صفوت سليمان، زياد يوسف، تامر القاضي، علاء زين، سامح الحضري، مصطفى إبراهيم، محمود إبراهيم، فراج عبد الراضى، سمير فهمي، محمود النجار، أحمد أسلمان، سامر وليم، عادل حسان، حسام محيى، محمد لطفى، حسام الغمري، سماء عبد العظيم، وفيق محمود، أحمد راسم، أحمد عبد الجواد، أحمد صابر، نهى أحمد فؤاد، أحمد عبد الجواد، رامى نادر، أحمد مصطفى، سامح عثمان، شريف الدسوقي، إسلام يوسف، مصطفى أبو سريع، بلال عباس، نرمين البوريدي، محمد السيد، إيمان إمام، محمد مرسى، محمد المالكي، محمد شمس، محمد حسن، بالإضافة إلى

شباب نوادى المسرح الذين حصلوا على جوائز فى مهرجانات النوادى الختامية خلال السنوات الخمس الماضية، ستكون أمامهم فرصة مساء الغد لطرح رؤاهم وأحلامهم لتطوير تجربة النوادى على مائدة الحوار التى ستجمعهم بالفنان د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة. اللقاء يأتى ضمن اهتمام د. أحمد نوار بتطوير آلية العمل بالنوادي، وإعطائها دفعات للأمام، وكذلك التعرف على المشاكل التى تواجه الشباب والعمل على حلها، خاصة بعد أن أثبتت تجربة نوادى المسرح عبر السنوات الماضية أنها واحدة من أهم الفعاليات المسرحية التى تتبناها الهيئة.

شاذلى فرح «مدير نوادى المسرح» أكد أن هذا اللقاء فرصة لهواة المسرح لطرح المشكلات التى تعوق حركة نوادى المسرح فى الأقاليم، ومناقشة وجهات نظرهم نحو كيفية تقديم عروض مسرحية تعتمد على المغامرة والجدة بعيداً عن الأفكار التقليدية.

شاذلى أضاف أن اختيار المشاركين فى هذا اللقاء تم بشفاقة كبيرة حيث وجهت الدعوة للفائزين بجوائز مهرجان نوادى المسرح بداية من عام 2003، وحتى الدورة الأخيرة التى عقدت فى نوفمبر الماضى، بجانب مخرجى العروض التى سوف تشارك فى المهرجان القادم وهم:



عرض كلام فى سرى

## غياب الجمهور والإفشيات السخيفة والتجاهل الإعلامى 3 قضايا مسرحية ٤ الهوا فى قمر النيل

بالإحباط، واصفة المشهد المسرحى الحالى بالزخم، ووجود شباب مبدع يقوم بالتجريب على النصوص العربية والعالمية، واستشهدت د. هدى بما قدمه مسرح الهناجر منذ إنشائه.

وانتقل الحوار إلى المشهد النقدي ليقدم يسرى حسان رئيس تحرير جريدة «مسرحنا» تجربته كمسئول عن أول مطبوعة عربية متخصصة فى المسرح تصدر أسبوعياً، متهماً المسرحيين بالتخاذل فى المطالبة بنافذة إعلامية تخصصهم، بل ورعيهم من صدور جريدة أسبوعية عن المسرح؛ رغم وجود أكثر من ألف عرض مسرحى يقدم فى مصر سنوياً، سواء من إنتاج البيت الفنى أو هيئة قصور الثقافة، وصولاً إلى عروض الجامعات والمدارس؛ مؤكداً أن هناك نقاداً مجتهدين، لكنهم يعانون من غياب فرصة لنشر إبداعاتهم النقدية.

ورفض شريف عبد اللطيف مناقشة قضايا المسرح فى الندوات العامة وبرامج التلفزيون؛ مؤكداً أن مكان مثل هذه المناقشات هو «اللقاءات المغلقة» التى تجمع الأكاديميين والمتخصصين، ورغم ذلك طرح تصوراً مفاده أن مشكلة المسرح الأولى هى استعادة الجمهور الذى هجره إلى السينما والتلفزيون، والحل فى نظره يكمن فى توافر الجدية والإتقان فيما يقدم للناس على خشبات المسارح.



■ د. هدى وصفى



■ شريف عبد اللطيف

«الكارثة ليست فى اندثار مسرح القطاع الخاص؛ ولكن فى تسلل مفرداته وعناصره إلى مسرح الدولة... الرؤية والرأى السابق أطلقه المسرحى المخضرم أحمد عبد الحليم أثناء مشاركته فى حلقة من حلقات البرنامج الرمضاني «خيمة قمر النيل» خصصتها القناة الثقافية لمناقشة قضايا المسرح» وأذاعتها على شاشتها الأسبوع الماضى.

عبد الحليم رصد النكات السخيفة والإفشيات المبتذلة باعتبارها الخطر الذى تسلل من المسرح التجارى لمسرح الدولة مؤخراً وطالب بترشيد عدد الأعمال التى يقدمها مسرح الدولة مقابل الاهتمام بـ «الكيف»، بينما رفض الناقد والمخرج المسرحى د. عمرو دواره تقسيم المشهد المسرحى إلى قطاعين عام وخاص، مشدداً على أن التقسيم الصحيح هو مسرح ولا مسرح، راصداً الأزمة التى تمر بها فرق الهواة والفرق المستقلة والمسرح الجامعى، والتى لا يمكن إدراجها ضمن أحد التصنيفين.

وبدا د. بكر شرقاوى متفائلاً وهو يشير إلى ارتفاع مستوى الأداء التمثيلى، وكذلك مستوى المخرجين الشباب الذين انضموا مؤخراً إلى المشهد المسرحى، وطالب شرقاوى بالتوقف عن البكاء على مسرح الستينيات الذى شهد بالفعل طفرة لا تنكر، ولكنها حصاد لتراث مسرحى يمتد لمائة وستين عاماً.

وألقت د. هدى وصفى باللائمة على وسائل الإعلام التى تتجاهل التجارب الجديدة، وتصيب الشباب المبدع

## إعادة تصوير البهلوانات

مسرحية البهلوانات التى قدمها المسرح الكوميدي على خشبة العائم الكبير بالمنيل العام الماضى يعاد تقديمها حالياً على مسرح السلام لإعادة تصويرها لتليفزيونياً بعد احتراق جزء من استوديوهات شركة صوت القاهرة منذ ثلاثة أشهر وتلف الشرائط الخاصة بالعرض الذى سبق تصويره.

«البهلوانات» تأليف أحمد هيك، إخراج هشام جمعة، والبطولة لمحمد رياض، ضياء الميرغنى، ناجى سعد، ونجوم المسرح الكوميدي.

## الليل لما خلى فى الطليعة

تشهد قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة حالياً بروفات العرض المسرحى «فى الليل لما خلى» للكاتب الراحل عبد الله الطوخى، والمخرج محمد دسوقي، استعداداً لبدء عروضها نهاية نوفمبر القادم. المسرحية بطولة محمد ثروت، إيمان مشهور، ياسمين ياسر، أحمد الشافعى، أمل عبد الله، مروة إمام، محمد نشأت. ديكور وملابس: د. عبد الرحمن الدسوقي. والموسيقى: عطية محمود.

مصممة الملابس التي "زهقت" من منظومة عدم الالتزام

## فايزة نوار: هيئة قصور الثقافة تدير أربعة آلاف قصر وليس بها ورشة ملابس واحدة!



■ مسرحية اكليل الغار

عن روتين "السلفة" و"المقايضة" الذي يلتهم ما يقارب الشهرين ليجد مصمم الأزياء نفسه محاصراً بضرورة الانتهاء من العمل في ثلاثة أسابيع فقط، ومن الضروري تحديث "ورشة" تنفيذ الملابس، وزيادة عدد العاملين بها واختيار العناصر الجيدة، وتدريبهم فنياً وفكرياً، لأن معظم العاملين بورش تنفيذ الملابس حالياً، بل كلهم لديهم إيمان غريب أن "ما فيش حاجة في الملابس بتبان على المسرح" حسب تعبيرهم، وهو ما يضطرني للعمل بيدي.

تواصل فايزة: ورشة الملابس بالأوبرا هي الأفضل وإن كانت أقل من المستوى المطلوب، أما ورشة البيت الفني للمسرح فهي تعمل دائماً بنصف طاقتها فقط.. الأغرب والأكثر إثارة للدهشة أن الهيئة العامة لقصور الثقافة والتي تدير أربعة آلاف قصر ثقافة ليس بها ورشة لتنفيذ الملابس!! وهو أمر أعتقد أنه بحاجة إلى إعادة نظر من جانب مسئولى الهيئة!

هبة بركات

بامتداد سنوات المشوار المسرحي، سواء من المخرج الذي قد يغير فرداً أو أفراداً من فريق العمل عند انتقاله للعرض في محافظة أخرى لتصبح الملابس غير متلائمة وشخصياتها، أو من جهة الإنتاج التي تضيق فجأة أعداداً إضافية من الراقصين إلى فريق العمل، أو تؤجل جزءاً من ميزانية الملابس بسبب "السنة المالية"!!

وتواصل فايزة: انعدام الوعي بأهمية الملابس، وإساءة تعامل الممثل مع ملابس الشخصية، كلها أمور تصيبني بالإحباط، وتفسد مجهوداً قد يستهلك ليالي من السهر و"تعب الأعصاب".

ومن قائمة المشاكل إلى الحلول تنتقل فايزة نوار لتقول: من الضروري أن تنتظم "المنظومة" بالكامل، فالمسرح يحتاج إدارة واعية، ووقت كاف لإعداد العرض بعيداً

اتخذت الفنانة التشكيلية ومصممة الملابس "فايزة نوار" قراراً بعدم المشاركة في أى عرض مسرحي إلا بعد كتابة عقد ينص في بنوده صراحة على الوقت المحدد لتنفيذ الملابس والذي ينبغي ألا يقل عن شهرين، وعدد الملابس وميزانية تنفيذها.

الشروط التي تعترف فايزة نوار بصعوبة قبول الإنتاج لها هي المخرج الوحيد - كما تقول - من أزمات ومشاكل واجهتها خلال عملها في هذا المجال

بامتداد عشرين عاماً، وهي الضمان الوحيد لعدم ضياع مجهودها أو إصابتها بالإحباط بعد ظهور عمل يحمل اسمها ولا يحمل فكرها ورؤيتها.

بهذه تقدم فايزة نوار حيثيات قرارها قائلة: عدم الالتزام... هو العنوان العريض الذي تدرج تحته المشكلات التي واجهتني



■ فايزة نوار

## أكتوبر غنوة وطن... بقصر الطفل

في إطار احتفال الهيئة العامة لقصور الثقافة بذكرى انتصارات أكتوبر لهذا العام، تشهد خشبة مسرح قصر ثقافة الطفل المتخصص بجاردن سيتي حالياً تقديم، العرض المسرحي «أكتوبر غنوة وطن» للشاعر سمير عبد الباقي، موسيقى وألحان أحمد النبراوي والاستعراضات لعاطف الراوى، ديكور مجدى ونس، والملابس لناهد الرشيدى، وإخراج عبير على، بجانب تقديم عدد من حفلات الغناء والموسيقى والفنون الشعبية مشاركة في الاحتفال بذكرى أكتوبر بمشاركة أطفال قصر ثقافة الطفل تحت إشراف الفنانة نيفين سويلم مديرة القصر.



■ أحد عروض قصر ثقافة الطفل

## السلاموني يلجأ لوزير الثقافة

بعد تصاعد أزمتته مع شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومي بسبب مسرحية «الحادثة اللي جرت في سبتمبر» والتعنّت في إدراجها بخطة المسرح القومي، تقدم الكاتب المسرحي محمد أبو العلا السلاموني، بشكوى عاجلة للفنان فاروق حسنى «وزير الثقافة» للتدخل في حل الأزمة وإنصافه.

السلاموني تقدم بشكوى أخرى في هذا الشأن لنقابة المهن التمثيلية الأسبوع الماضى، وطالب أشرف زكى «نقيب المهن التمثيلية ورئيس البيت الفني للمسرح» بالتدخل لإنصافه.

## الحرازى.. مسرح جديد في صنعاء

محمد الحرازى نقيب الفنانين باليمن يشرف حالياً على إنشاء مسرح جديد بالعاصمة صنعاء، وصفه بأنه مرحلة جديدة في المسرح اليمنى من حيث تقنيات الصوت والإضاءة المتوافرة به، إضافة إلى انتهاجه مساراً مغايراً في الموضوعات المقدمة.

الحرازى الحاصل على دبلوم مسرح من معهد خليفة، بدأ نشاطه المسرحي طفالاً من خلال المسرح المدرسى، وفى عام 1976 أقام بإنشاء فرقة مسرحية في محافظة الحديدة باسم (الوأي) قدمت عروضها في الحدائق العامة باليمن؛ وفى عام 1978 شارك بالتمثيل في أول عرض تابع للمسرح الوطنى وكان مأخوذاً عن نص لتوفيق الحكيم (مجلس العدل) ومن إخراج راتب الأشقر؛ لتتوالى بعدها العروض مثل «حلاق بغداد»، «الزوبعة»، «القلل»، «لوحة الأمجاد».



■ محمد الحرازى

كما شارك الحرازى في تكوين عدة فرق مثل "22 مايو"، و"شروق"، و"نجوم الساحل".

بروتوكول مع هيئة قصور الثقافة وأخر مع البيت الفني

## مسابقات ودورات تدريبية للمسرح المدرسى

بدأت في أول أكتوبر الحالى أولى المسابقات الفنية التي تنظمها الإدارة العامة للأنشطة الفنية والثقافية بوزارة التربية والتعليم، احتفالاً بالعيد القومى للطفولة.

على أجندة الإدارة برنامج حافل بالانشطات الفنية والثقافية،

يتضمن مسابقة في الإلقاء تبدأ أوائل ديسمبر القادم تستمر حتى يناير 2008 ثم مسابقة للعروض المنهجية في فبراير من العام القادم، تستمر حتى مارس، ومسابقة أخرى للعروض المسرحية تبدأ في فبراير وتستمر حتى أول أبريل 2008.

إبراهيم محمود الشبكشى مدير عام الأنشطة الثقافية والفنية بوزارة التربية والتعليم كشف عن قيام إدارته بتوقيع بروتوكول مع البيت الفني للمسرح تستقبل بمقتضاه مسارح البيت الفني العروض المدرسية في أيام خلوها من العروض المسرحية بالإضافة لبروتوكول آخر مع هيئة قصور الثقافة، تشارك الوزارة والهيئة بمقتضاه في تقديم عدة عروض مسرحية في أقاليم مصر المختلفة.

الشبكشى ذكر أيضاً أن إدارته بصدد تنظيم دورات تدريبية هدفها الارتقاء بمستوى الأداء المسرحى لدى الطلاب، وتدريبهم علي حرفية الإخراج والتمثيل في مبنى الأنشطة التربوية بالعجوزة، إضافة إلى دورات أخرى لأخصائى التربية المسرحية وموجهيها.. بغرض تحسين الأداء وتطوير القدرات الفنية لديهم.

مروة سعيد

● ما تعنيه كلمة «تمثيل» هو أن تنتقل من حالة «الكينونة» الحالية التي أنت فيها إلى حالة «الكينونة» التي يتطلبها النص والشخصية. لذا يجب عليك أن تجد طريقة لتنتقل من حالة «الكينونة» تلك، التي أنت عليها الآن، إلى حالة «الكينونة» هذه.



## العرض الفلسطيني 'الحفل الأخير' عكا

فرقة مسرح "الجوال" الفلسطينية تشارك بعرضها الجديد "الحفل الأخير" ضمن فعاليات مهرجان "المسرح الآخر" حالياً بعكا... المسرحية تأليف فهد بشير، إعداد مسرحى سلمان ناطور، إخراج هشام سليمان، ديكور وملابس ديسفنتيه فانا يوتو فولو. تمثيل محمود أبو جازى، لنا زريق، نهد بشير، نضال بدرانة.

إسماعيل مصطفى



● تشارك الممثلة التونسية أنيسة داود في عرض مسرحي فرنسي يعرض في باريس عن الاستعمار الفرنسي للجزائر. المسرحية إنتاج فرنسي جزائري مشترك، تجسد أنيسة فيها عدداً من الشخصيات منها شخصية رجل يدافع عن وطنه.



محمد السيد عيد اتفق معها.. وحذر مما يحمله الغد

## فردوس عبد الحميد: هناك "مؤامرة" على الفن والفنان المصري الشائعات لا تقلقني.. والحمد لله أنهم لم يقولوا ماشية مع فاضل

الفنانة القديرة أزهار شريف لكنها اعتذرت قبل العرض بيوم بسبب أزمة صحية، وكان على أن أحفظ طوال الليل حتى الصباح، وذهبت إلى المسرح ظهراً لعمل بروفة حتى المساء لتدرب على الحركة قبل البروفة الأخيرة التي كان يحضرها فنانون ومخرجون ونقاد مهمون، ووجدتني على المسرح مع سميحة أيوب وشفيق نور الدين ومجموعة من النجوم الكبار، ولم يكن عندي خبرة كافية للتعامل مع الملحن وقتها؛ فحفظت الدور جيداً، وكانت المسرحية اسمها "الشيخ متلوف" عن نص موليير "طرطوف"، وعندما ضحك الجمهور في أول جملة لي زالت رهبتي، وكتب عنى رجاء النقاش وقتها "موهبة جديدة تولد في المسرح القومي".

بعد ذلك بدأت المداخلات، والتي بدأت بسؤال الشاعر مسعود شومان عما يحكم العملية الإنتاجية، وهل هي ظروف الإنتاج أم "الشللية" والوسائط والمحسوبية؟

أجابت فردوس قائلة: ليست المحسوبية، بل الفكر المادي الذي أصبح "هجمة" ضد الثقافة العربية، هجمة القنوات الكبيرة واحتياجها إلى أعمال كثيرة، والفنان أمام إغراءات عالية ومطلوب منه كل عام مسلسل واثنان، بالتأكيد السرعة في إنجاز الأعمال ستجعلها ضعيفة، والهدف كله هو تحطيم القيم الفنية والثقافية، وهنا أرصد مؤامرة حقيقية على الثقافة العربية، ونحن كممثلين جزء من هذا، ولنا دور أساسي في سوء الوضع؛ فالهدف فعلاً جعل الفنان المصري بدون هوية وملامح.. المسألة أكبر من "الشللية".

وعلق محمد السيد عيد: آقف بجوار "الشللية"، فالفنانون الكبار ظهروا عن طريق "الشفلة" الفنية منذ بدء ظهور المسرح في مصر، وتكوين الفرق المسرحية.. فوجود شلة فنية مؤمنة بأفكارها، وتحاول ترجمتها إلى فن ناضج ينتج أعمالاً مهمة، لكن الشلة التي نرفضها هي التي يكون هدفها المادي في الصدارة.. يا ليتنا نعود إلى "الشللية".

وأجبت فردوس على رؤيتها ووعيتها السياسي، بالفعل يوجد مؤامرة مؤلة لتدمير الوعي الفني؛ لأن الأيدي التي تضرب ليست غربية، بل هي مصرية وعربية، وأهم أسبابها: ابتعاد مصر عن دورها الريادي وهو ما يمثل خسارة للعالم العربي.

ورداً على سؤال لأحد الحاضرين عن آخر أعمالها قالت فردوس: انتهيت من تصوير "شرح في جدار العمر" إخراج إلهام دراز، تأليف طارق ربحان، والآن أصور "ليلة عالم" تأليف حسن الألفي، إخراج محمد فاضل، وأستعد لتصوير عمل جديد لمخرج شاب بعنوان "ثورة وحكاية".

جمهور الندوة لم يكتف بالأسئلة، وطلب من فردوس أن تغني.. واستجابت فردوس بأداء مقطع من "بتغني لمن يا حمام" بمصاحبة عود وصوت محمد عزت.

متابعة: عفت بركات



فردوس عبد الحميد ومحمد السيد عيد

(إلهام دراز) وفاضل قدم أعمالاً كثيرة لم أمثل بها مثل: "دواعي أمنية، السرايا البيضاء، المطعم" وغير ذلك، وهذه الشائعات ليست مضرّة بالنسبة لي فالجمهور واع ولا تعنيه الكواليس وهو يعرف الصالح والطالح. عادت الكلمة إلى مقدم الندوة مدحت العيسوي الذي عاد إلى المسرح وسأل فردوس عن اللغة العربية الفصحى التي تعد مشكلة لكثير من الممثلات علي وجه الخصوص، بينما استطاعت هي أن تقدم أعمالاً مسرحية متميزة باللغة العربية.

وأجابت فردوس قائلة: المسرح هو عشقي الأول رغم عدم ممارستي له منذ سنوات فأتانا عضو المسرح القومي المصري وشاركت في أعمال مهمة مثل: "أنتيجون، الحسين ثائراً، عجائب، باب الفتوح، حبيبتى شاميت"، وأذكر عند تخرجي من معهد الفنون المسرحية أن المسرح القومي لم يكن يعين المخرجين إلا بعد مرور خمس سنوات لكن من حسن حظي أنني أثناء امتحان المعهد كان مدير المسرح موجوداً وأصر على انضمامي للقومي وبعد تعييني بيومين ناداني عبد الرحمن أبو زهرة وأعطاني نصاً وقال: "احفظي الدور وتعالى الصبح، وعندما جلست لقراءة الدور وجدته بطولة مطلقة فحدثته في التليفون بفزع وأخبرته أن الدور كبير، فأكد لي أن الدور كان من المفروض أن تؤديه

فأسعدتني الحالة التي صنعتها مع الناس من خلال هذا الدور، وبعدها عرضت علي أعمال مشابهة لكنني رفضت أن أكرر نفسي، وبعد فترة قدمت دور "سيدة البنت الشغالة المتخلفة، وشاركت بعد ذلك في "عصفور النار، وقال البحر، أخو البنات، أنا وانت وبابا في المشمش، الشارع الجديد، النوة" وهي أعمال قيمة جداً وأنا أحترمها.

وتدخل محمد السيد عيد مؤكداً أنه لم يعد لدى أي مخرج جراءة إسناد دور البطولة إلى ممثلة جديدة، وهو ما أعاق عملية اكتشاف وجوه جديدة، فالمخرج الآن يريد ممثلة معروفة لكي تصبح جزءاً من العملية الإنتاجية والمخرجون الشجعان أصبحوا قلة، ثم وجه سؤاله إلى فردوس قائلاً: معظم أعمالك مع محمد فاضل.. فماذا عن الأعمال التي لم يخرجها فاضل؟

ودونما استفزاز أجابت فردوس: أهم مشكلاتي ما يقال عني على لسان بعض المنافسين غير الشرفاء والحمد لله أنهم لم يقولوا (إني ماشية مع فاضل) فليس صحيحاً أنني لا أعمل إلا معه فقد شاركت في أحد عشر فيلماً اثنين مع فاضل وتسعة مع مخرجين آخرين، عملت مع هاني لاشين، وإسماعيل عبد الحافظ، وخيري بشارة، وحسن الإمام.. ومؤخراً انتهيت من تصوير آخر أفلامي مع المخرجة الجديدة

النجمة "فردوس عبد الحميد" كانت ضيفة مقهى نجيب محفوظ في الليلة الثانية عشرة من "ليالي المحروسة" التي تتواصل فعاليات حديقة القسطاط. الندوة التي تم تخصيصها للاقترب من شخصية "فردوس" على المستويين الفني والإنساني، قدمها الشاعر مسعود شومان مدير عام الثقافة العامة وأدارها الشاعر "مدحت العيسوي"، وحرص على التواجد والمشاركة فيها الكاتب "محمد السيد عيد" نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة.

بدأت الندوة بكلمة لمقدمها مدحت العيسوي الذي رحب بوجود فردوس بين جماهير مقهى نجيب محفوظ ووصفها بالثقافة الجادة التي تعد وبحق تجسيدا للمرأة المصرية في أعلى تجلياتها..

وفي بداية كلمتها أثنت فردوس عبد الحميد على برنامج "ليالي المحروسة" وندوات مقهى نجيب محفوظ، مؤكدة أن مثل هذه الفعاليات تمنحها أملاً في مستقبل عمليات تنمية الوعي الثقافي لدى الشباب المصري.

ثم انتقلت فردوس للحديث عن تجربتها لتعترف أولاً بأن العمل الفني لم يكن في ذهنها حتى انتهت من دراستها الثانوية، ثم قالت: التحقت بكلية التجارة دونما طموح في مستقبل معين، وذات يوم وأثناء تصفحي لإحدى الجرائد قرأت خبراً عن طلب دفعة جديدة من البنات لمعهد الفنون المسرحية، ولم أكن أعرفه وقتها لكنني شعرت بأن هذا هو طريقي وعرضت الأمر على والدي الذي وافق على مضض وأثقا من أنني لن أنجح، وتقدمت لامتحان مع 600 فتاة ولم أصدق نفسي عندما تفوقت، وكنت الأولى عليهن، وهذا يؤكد أن الإنسان قد يكون لديه قدرات ومواهب لا يشعر بها وربما تتاح له الفرصة لإخراجها وربما تدفعه موهبته دون أن يشعر.

وهنا تدخل محمد السيد عيد موجهاً سؤاله إلى فردوس، وماذا بعد التحاقك بالمعهد؟.. فأجابه مواصلة رواية المشوار:

كنا ندرس في المعهد المواد التي تؤهل الممثل ليكون ممثلاً مسرحياً متكاملًا، عندما كنت في السنة الثالثة كان يدرس لنا أستاذ من الكونسيرفتوار موسيقى وتدريباً صوتية فلاحظ أن لصوتي لونا متميزاً فطلب مني أن أقدم للدراسة في الكونسيرفتوار فتقدمت بالفعل والتحقْتُ بقسم الأصوات واستفدت الكثير لأنتي كنت أعد نفسي لأن أكون ممثلة مسرحية مميزة.

وعن بدايات عملها الفني قالت فردوس: كتب زميلي لبنين مسلسل "ميزو" وعرض عليّ دور "نفيسة" وكان الدور يحتاج ممثلة لا يعرفها أحد، ونتيجة عدم خبرتي كنت جادة أكثر من اللازم وأتقمص الشخصية قبل دخولي الاستديو مما أثار قلق "سمير غانم"، وسر نجاح هذا المسلسل إذاعته في رمضان لأن المشاهدة كانت مكثفة، وبدأت أسمع تعليقات الجمهور بالصدفة،

## انتصار تعشق نجيب محفوظ في مغامرة مسرحية محسوبة!

تقدم عليها إلا عدد قليل من الممثلات الراسخات، في مقدمتهن الراحلتان سناء جميل، وماجدة الخطيب، والقديرتان عايدة عبد العزيز، وسميرة محسن، لكن المغامرة كما تقول انتصار - محسوبة في ظل وجود دعائم مثل جودة النص وبكارة الفكرة بالإضافة لوجود مخرج «شاطر» يمنح التجربة مذاقها الخاص، هو د. عمرو دواره الذي سبق واشتركت انتصار معه في أربعة عروض تنوعت بين مسرح الطفل، والغنائي، والتاريخي، وحصلت معه على جائزة أفضل عرض من مهرجان المسرح باليابان عن مسرحية «حقوق الأبناء» المأخوذة عن أوبريت الليلة الكبيرة.

في تجربة هي أقرب إلى المغامرة تعود «انتصار» إلى خشبة المسرح لتقديم «مونودراما» بعنوان «الممثلة التي عشقت نجيب محفوظ»، الذي كتب فكرته ويخرجه د. عمرو دواره، بينما أعده عن شخصيات لنجيب محفوظ وكتب له الأشعار فؤاد حجاج، ويضع موسيقاه يوسف كمال.

في كواليس عالمي الفن والصحافة تدور أحداث المونودراما التي تقدم فيها انتصار شخصية ممثلة تنحسر عنها أضواء النجومية، ورغم كونها في أواسط العمر تلتجئ إلى العالم الروائي لأديب نوبل الكبير، لتلتقي بعدد من شخصيات رواياته الشهيرة والتي سبق وجسدتها كبار نجوم السينما المصرية، لتبحث عن مجدها المفقود من خلال هذه الشخصيات.

أمتع ما في العرض.. على صعوبته.. هو حبكته الدرامية التي تتيح لانتصار - حسب تأكيداتهما - تقديم عدد من شخصيات محفوظ الروائية، والتي سبق وقدمتها النجمات هند لطفى، وشادية، وسعاد حسني، لتقيم معهن جدلاً درامياً من خلال الرؤية الإخراجية التي ستعتمد الشاشة السينمائية كأحد مفردات سينوغرافيا العرض، ومن خلال أشعار فؤاد حجاج التي تفيض إجلالاً لأدب نجيب محفوظ

وعشقا لشخصياته وببساطة الحب للتجربة تعترف انتصار بصعوبتها، لا سيما أن تجربة المونودراما لم

شادى أبو شادى



انتصار





7

مسرحنا

الاثنين 2007/10/8

3 صفحات

● الشيء المثير في تحقيق «الكنينة» بنجاح على المسرح، أو أمام الكاميرا هو أنها تبرز واضحة مثل المنارة في الليل. فالممثل يجلب لعمله تفردته الذاتي الذي لا يمكن إنكاره، ويتخذ العمل سمة شخصية ذات نسيج لا يقارن بأي شخص أو أي شيء آخر. وهو شيء لا يمكن التنبؤ به بالنسبة للممثل، فهو ملء بالإلهام والمفاجآت التي تمحو التوقعات التقليدية، وبه إحساس حاد بانطباع «المرّة الواحدة» الذي يجعل الجمهور في الواقع يصدق أنه يحدث والآن لأول مرة على الإطلاق، لأنه، بطريقة ما، هو كذلك بالفعل.

## حادثة السلا موني وشريف عبد اللطيف فجرت القضية

# من يملك حق الرفض أو القبول؟!

سمير العصفوري : مدير الفرقة مسئول عن تقديم عرض أو عدم تقديمه ولكنه بعيدا عنه ذوقه الشخصي

تصريحات المخرج شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومي حول نص "الحادثة" للكاتب محمد أبو العلا السلا موني من رفضه للنص ووصفه إياه بـ "المنشور السياسي" أثارت لغطاً كبيراً بين المسرحيين، وطرحت على خلفيته عدة أسئلة مثل : من يملك قبول أو رفض النص المسرحي : مدير المسرح أم لجنة القراءة، ثم هل من حق مدير المسرح تعيين نفسه رقيباً موازياً أو الحكم على النصوص من هذا المنطلق؟! وأخيراً كيف السبيل إلى الخروج من هذا المأزق بين المبدع ومن يدير العملية المسرحية!!



■ أحمد عبد الحليم



■ د. أحمد سخسوخ



■ سمير العصفوري



■ محفوظ عبد الرحمن

: حالياً النجم هو الأساس في اختيار النص، لو ذهب أي نجم إلى أحد المسئولين ومعه نص من إختياره فلن يتردد المسئول في قبوله؛ وبلا لجان قراءة أو أي شيء؛ لأن الأمور صارت أشبه بالعمد؛ مدير المسرح ورئيس البيت الفني للمسرح هم العمدة؛ وبهذا المنطق يديرون المسرح. ظاهرة المسرح المؤلف تغيرت إلى المسرح المخرج، ثم بعد مدرسة المشايخين صارت المسرح النجم، وهذا غير منفصل عن المجتمع ككل فقد تغيرنا من عصر الشركات المساهمة إلى عصر فرد واحد يمتلك مجموعة اقتصادية !

بينما يقترح سمير العصفوري خلاصاً من مأزق "الحادثة" أن يقدم السلا موني النص للجنة تحكيم كي تكتب تقريرها عن النص، كما طالب شريف عبد اللطيف أن يراجع نفسه في تصريحاته تلك؛ فكاكتب في قامته السلا موني لا يصلح أن يخاطب بهذا الأسلوب وعلى صفحات الجرائد؛

محفوظ عبد الرحمن يقول : إن كاتباً لا خلاف عليه مثل السلا موني أكبر كثيراً من أن يعامل هكذا، ولكن لابد أن تصلح أحوال مسرحنا بالكامل، وأن نعيد النظر في هذا الجيش من الإداريين والموظفين الذين يستنفذون بأجورهم ومكافاتهم ميزانية ضخمة في حين أنهم يبذلون أقصى جهدهم لتدمير المسرح وإطفاء أنوار، وبعض هؤلاء تسلسوا لعضوية لجان القراءة للأسف.

د. أحمد سخسوخ يضم صوته إلى سمير العصفوري في مطالبته بلجنة تحكيم ويوافق أيضاً أحمد عبد الحليم على اقتراح لجنة التحكيم، ويطالب أن يكون أعضاؤها من المسرحيين ذائعي الصيت، وأن يمارسوا عملهم بشفاقة؛ ضارباً الممثل بما كان يفعله حين تولى مسؤولية أحد فروع المسرح الحديث، وكان يضم لعضوية لجنة القراءة رجاء النقاش وفتوح نشاطي وأقدم ممثل بالفرة واستأذا للموسيقى.

سعد القاضي يقول إن قبول أحد المسارح لنص متوقف على هوية المسرح ونوعه، فقد يقبل نص ما يرفض نفس النص في المسرح القومي.

أما على أبو شادي فيرفض فكرة لجنة التحكيم؛ مؤكداً أن قرار

لجنة القراءة يكفي؛ وإن لم يعرض عليها فيتم عرضه والأخذ بقرارها.

بينما يقول سليم كتشنر: إننا طوال حياتنا ننادي وننادي ولا يلتفت إلينا أحد، والنص الذي ينتج هو النص الذي يستطيع صاحبه فرضه على البيت الفني للمسرح كما يفعل بعض الصحفيين ويفرضون نصوصهم، والمخرجون من جهتهم يهرعون لتلك النصوص المفروضة لأنها التي ستنتج. لقد أختفى المخرج المدافع عن قضية وبقي مخرجو "السبوبة".

المخبر جعلني أتحسر على وضعنا وأقول "إحنا اللي بنجيب البلاوي لنفسنا".

محفوظ عبد الرحمن يقول : أنا لا أتحدث عن واقعة بعينها، ولكن يهمني أن يثبت مبدأ اختصاصات كل جهة! العمل الفني ليس معركة ولا ينبغي أن يكون كذلك وليس من حق الإدارة أن تتحدث عن عمل مقدم برأيها الشخصي أو أن تنصب نفسها رقيباً موازياً فهذا خلط غير مقبول.

ويضيف محفوظ أن هناك تجربتين دوليتين في المسرح القومي أو الوطني هما: المسرح الأمريكي والمسرح الفرنسي؛ لماذا لا ندرسهما بعناية ونرى كيف عالجا مشاكلهما وكيف يديران العمل وهما مثلاً ممولين من الدولة وبميزانيات كبيرة.

**المسرح التحريضي له وجوده**

د. أحمد سخسوخ يستغرب أن يقال عن النص إنه "منشور سياسي" وكان ذلك اتهام، هناك مسرح سياسي ومسرحيات تحريضية وثائقية وكلها على مستوى عال من الجودة، ومسرحيات "يسكانور" وبرشت كلها مسرحيات سياسية، وهناك مسرح يهتم بهذا الاتجاه.

المخرج أحمد عبد الحليم : لا يصح أن ينشر هذا الكلام، وليس لأحد أن يعلن على صفحات الجرائد رايه في نص مسرحي مقدم؛ لأنه إما أن يكون مديحاً ونفاقاً أو تشهيراً بالكاتب؛ فأى مسرحي لابد أن ينأى بنفسه عن ذلك؛ فما يدور في الكواليس والمطبخ لا يصلح أن يقال على رءوس الأشهاد.

مسعد القاضي يقول: الرقابة حالياً تضم أشخاصاً على قدر كبير من الوعي وخبرجي معهد فنون مسرحية ونادراً ما يرفضون نصاً يعرض عليهم، ولكن مسئولى البيت الفني للمسرح لهم توجهاتهم التي يتحركون في ضوءها، وقد يأتي لأحدهم تليفون من رئيس البيت الفني للمسرح يمنع هذا النص أو ذاك ولن يترددوا؛ لأن ولاهم للمسنول.

على أبو شادي يقول إن وصف النص بالمشور قد لا يكون الهدف منه التقليل من قيمة النص فقد يعني أن هذا اللون لا يناسب مسرحه لكونه "زاق" مثلاً ، والنصوص السياسية لا ترفض في المسرح القومي فـ ؟ 75 من عروضه سياسية. ولكن الأصل في العمل المسرحي وجود خطة

تحدد نوعية العروض المقدمة في كل بيت ونسبة العروض السياسية مثلاً لكل العروض؛ فإن لم توجد هذه الخطة فهذه مشكلة القائمين على المسرح.

سليم كتشنر يقول : في الوقت الذي انتزع فيه الصحفيون حريتهم واستطاعوا تعلية السقف المثالي لهم، مازال مديرو المسارح يقولون إننا لا نريد مشاكل، أحدهم قالها لي صريحة حين قدمت له نصاً وأحسن أنه ربما يضر موقعه؛ فقال : أنا لم أرتع بعد على مقعدي، وأنت تريد أن تطيح بي من فوقه؛ فهل يرجى صلاحاً للأحوال مع مديرين كهؤلاء.

### الخروج من المأزق

يعلن د. أبو الحسن سلام يأسه من الأوضاع قائلاً

الديمقراطية لا يستطيع أحد اتخاذ القرار منفرداً، ولكن هناك نظاماً يتمثل في عرض النص لإحارته من لجنة القراءة، ثم عرضه بعدها على الرقابة، وإن أجازاه يصبح النص صالحاً للعرض؛ إلا أن كمية العروض المجازة قد تزيد عن إمكانيات البيت الفني للمسرح، أو قد يكون النص غير صالح للمسرح المقدم إليه، هنا يكون من حق مدير المسرح أن ينتقي بعض النصوص المجازة لإنتاجها، وهنا يكون القرار ليس قبول النص أو رفضه إنما إنتاج النص من عدمه. لكن تحديد مدير المسرح لمدى صلاحية النص من تلقاء نفسه دون عرضه على اللجان المختصة أمر غير مقبول.

### أين قواعد البيت الفني؟!

الكاتب المسرحي سليم كتشنر يقول : البيت الفني للمسرح ليس له قواعد كي تحدد من يملك الحق ومن لا يملك بعكس الثقافة الجماهيرية التي لها قواعد ولوائح رسمية تحدد كل شيء، ونتيجة لذلك فالنصوص المقدمة ليس لأنها جيدة؛ ولكنها تقدم لشخص المتقدم بها سواء كان مخرجاً أو ممثلاً، أما لجان قراءة النصوص التي تختار أصلحها فلذلك ما لم يحدث في تاريخ المسرح القومي بعد عهد د. على الراعي -رحمه الله- الذي كان حريصاً على عمل لجان القراءة، ويحترم قراراتها بشدة، ومع كتاب مثل عبد الرحمن الشرقاوي ونعمان عاشور وآلفريد فرج؛ هؤلاء الذين لو طال بهم العمر لكان لما أنتج لهم أي عمل في المسرح القومي في ظل ما يحدث!

### الرقابة الموازية

كان ما أثار حفيظة البعض في تصريحات شريف عبد اللطيف قوله إن النص مجرد "منشور سياسي"، وأكدوا أن بعض مديري المسارح صاروا يمثلون رقابة موازية بل وملكيين أكثر من الملك؛ فماذا كانت آراء المسرحيين؟

يقول د. أبو الحسن سلام : إن كان من حق أبو العلا السلا موني أن يغضب من هذا التصرف؛ فإن عليه أن يتذكر أنه نفسه ومع في هذا المحذور، وتجربة شخصية معي، حين كان مديراً للنشر في سلسلة نصوص مسرحية، وكنت قد حولت رواية "لا أحد ينأى في الإسكندرية" إلى مسرحية أسميتها "اسكندرية توتي فروتي" وبعد أن وعدني بنشرها لم ينشرها، وحين سألتها تليفونيا أخبرني أن محمد السيد عيد هو الذي رفض نشرها - وكان معه في السلسلة - والسبب أن هذه المسرحية "حتودينا في داهية"، وحين حدثت محمد السيد عيد عن ذلك أنكر أنه هو سبب المنع.. المسئولون حالياً لا يتعاملون مع النصوص بطريقة جديرة بهذه النصوص؛ إنما تحكمهم اعتبارات "الشلل" والمحسوبية، وهذه قضية لابد أن ينظر لها بجديرة لأن عدم وجود نص مسرحي جيد سيجعل الهراء سائداً.

سمير العصفوري يبدى استغرابه من مقولة شريف عبد اللطيف أن النص مجرد "منشور سياسي" خاصة أن شريف كتوم في تصريحاته، على حد وصف العصفوري.

ويضيف: ثم إن كلمة منشور سياسي ليست انتقاصاً من النص، هناك نصوص فنية عالية القيمة تعتمد فكرة المنشور السياسي الذي هو نوع من التحليل النقدي وليس ضعفاً في النص؛ فكيف فات الأمر على شريف عبد اللطيف، ثم أن تصريحه هذا في الجرائد والرد عليه بأنه - شريف - يلعب دور

هذا التحقيق تطرحه "مسرحنا" لا لنصرة طرف على حساب الآخر ؛ وإنما من أجل الوصول إلى صيغة للتعامل بين المبدع والمسنول .. صيغة تحفظ للطرفين مكانتهما .. وتحفظ -في الوقت نفسه - علاقة المودة - لا الصراع - بينهما.

د. أبو الحسن سلام يرى أن هناك، حالياً ، على خلاف حول دور مدير الفرقة وصلاحياته، وهل من حقه أن يوقف نصاً أجازته لجنة القراءة ويلغى بذلك دورها؟، وإن كان من حقه فما الداعي لوجود هذه

اللجنة، وهل يقبل أعضاؤها، وهم إما ناقد أو كاتب أو أستاذ مسرحي، أم أن ترد موافقتهم أم أن الاهتمام أصبح منصبا فقط على مكافأة قراءة النص؟، وهي بالنسبة مكافأة زهيدة.

المخرج سمير العصفوري يقول : من خبرتي كمدير فرقة مسرحية لأكثر من أربعين عاماً أقول إن من حق مدير الفرقة أن يقرر تقديم عرض بعينه أم لا، ولكن ليس من حقه الحكم على النص بذوقه الشخصي أو رايه الخاص، والمكتب الفني أو لجنة القراءة - إن وجدت - فقط من يجيز النص أو يحكم عليه سواء بالموافقة أو الرفض أو طلب جلسة مع المؤلف ، وهذا يحدث بالمسرح القومي طوال تاريخه. ولكنه من الواضح حالياً أن النصوص لا تقر ولا تقبل من خلال لجان قراءة، وكثير من النصوص تم عزلها بدون إبداء أسباب، وإن حدث فتعليقات قصيرة لا تقوم على أساس فني أو نقدي محترم. وأنا شخصياً - بواصل العصفوري - أحتفظ لنفسى بحقوق عن هذه الاختيارات ليس مجالها الآن.

وليس هذا بالموقف الأول لشريف عبد اللطيف، قبلها أقصى أعمال الريبورتور وقال عنها إنها لا تصلح للتقييم؛ وأخرى حين قدمت له مسرحية "وفاة بائع متجول" وصفها بالسخيفة وحطم ميلر وكل من حولها؛ فهو أحياناً ما يندفع في الحكم بإخلاص !!

الكاتب محفوظ عبد الرحمن يؤكد أن اللجان هي التي تقر النصوص، وهذا هو العهد بالمسرح القومي طوال تاريخه؛ وهذا هو الحل السليم، لأن الآراء الشخصية ترجع لتفضيلات الشخص نفسه، ثم إن نظام لجنة القراءة معمول به منذ وقت طويل، وإذا أراد أحد تغييره فلا بد من إبداء أسباب منطقية للتغيير.

ولكن إن كان الأمر متعلقاً بترتيب أولويات الأعمال المنتجة فللإدارة الحق في ذلك دون أن تقبل نصاً أو ترفضه إستناداً لرأيها الشخصي.

### اللجنة هي الفيصل

د. أحمد سخسوخ يقرر أن هناك قنوات شرعية لقبول أو رفض أي نص مسرحي متمثلة في لجنة القراءة بكل مسرح، ولجنة القراءة للبيت الفني للمسرح ككل، وعملها الذي حدده القانون ينحصر في النظر في الجودة الفنية للنص ومدى ملامته لهوية المسرح المقدم عليه، وما عدا اللجان لا أحد له حكم على مسرحي.

بينما لا يختلف المخرج أحمد عبد الحليم مع هذا الرأي؛ حيث يؤكد أن مدير المسرح ليس له الحق في الحكم على نص طالما هناك لجنة قراءة وحكم شخصي بمفرده لا يجوز، ولجنة القراءة لابد أن تضم أسماء مشهود لها حتى تكسب احترامها.

### لم يعرض على الرقابة

مسعد القاضي رئيس رقابة المسرح يفجر مفاجأة بقوله إن هذا النص لم يعرض على الرقابة أصلاً وبالتالي لم تبد فيه موافقة أو رفضاً؛ إلا أن موافقتنا وإن كانت شرطاً لتقديم العرض ليست ملزمة، ولن نرفض نصاً وافقنا عليه على مسئولى البيت الفني للمسرح، وإن كانوا يرفضون النصوص من تلقاء أنفسهم فهذا شأنهم فكل منهم يريد أن يحافظ على منصبه، ودائماً ما يكون ولاؤه للشخص الذي عينه، كما أنه ليس للمؤلف الذي أوقف نصه أن يحتج بموافقة الرقابة عليه.

الناقد على أبو شادي؛ رئيس الرقابة على المصنفات وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة يقول : في النظم

## يرفعون شعار : نحن لا نذهب إلى الجمهور

# مخرجون مغاربة : ليس عيباً أن نستورد الأشكال الغربية إلى أن تترسخ خصوصيتنا المسرحية

التواصل مع الظاهرة

المسرحية في الوطن العربي ومتابعة تجلياتها.. يعد واحداً من أهم الأهداف التي من أجلها صدرت «مسرحنا» وهنا ننشر إحدى الندوات التي عقدتها «مسرحنا» مع وفود الدول العربية التي شاركت في الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والتي دارت حول الظواهر المسرحية في الوطن العربي وأبرز تجلياتها.. تاريخها وحاضرها.. أحلامها ومشاكلها.. أجيالها وتياراتها.

.. وهذا مقبول، حيث لا تتدخل فنيا في العمل.

**مسرحنا :** وهل الأمر نفسه يحدث بالنسبة للفرق القومية التي تمولها الدولة؟

أحمد السلاطوني : الأمر يختلف بالنسبة للفرق القومية، حيث يمكن التدخل في رؤية المخرج، أو في أحد عناصر العرض، مما يحد من حرية الإبداع.

**مسرحنا :** ما علاقة الجمهور المغربي بالمسرح؟

الريحاني : الجمهور غير مرتبط بالمسرح.

**مسرحنا :** لماذا؟

فاطمة الزهراء : لتردى الوعي بقيمة العملية المسرحية، ولأن المسرح مازال حديثاً نوعاً ما.

**مسرحنا :** المسرح لا يكون مسرحاً بدون جمهور .. أليس كذلك؟

الريحاني : المسرح مطلب حيوي، ومن الممكن أن نحسب المسرح إذا ولدنا ونشأنا في ظروف معينة، في أوروبا يذهبون إلى المسرح أسبوعياً، لذا أصبح المسرح لديهم عادة ومطلباً مهماً، لكنه ليس كذلك بالنسبة للجمهور العربي الذي فقد الثقة في المسرح، ولا

والعالمى، وهذا يحسب للمسرح المغربي.

**مسرحنا :** وما دور المسرح الوطني؟

الريحاني : لدينا مسرح وطني يتبع الدولة، وهو لا يتمتع بنفس القدر من الحرية والمبادرة والإبداع الذي تتمتع به الفرق المستقلة، التي تحظى بالدعم من جهات. خاصة وهذا من دواعي قوتها.

**مسرحنا :** ألا يحد هذا الدعم من الجهات الخاصة من حرية هذه الفرق؟

الريحاني : لا توجد خطورة من الدعم، حيث لا نقبل الدعم من أي جهة أو دولة بينها وبين المغرب أو العرب عموماً قضايا شائكة أو عدا، كإسرائيل على سبيل المثال.

**مسرحنا :** ألا يتدخل أصحاب الدعم في العمل؟

الريحاني : نعم، يتدخلون أحياناً.

**مسرحنا :** كيف؟

الريحاني : أحياناً تكون هناك تدخلات قبلها، مثلاً مؤسسة «الأيديكلاوس» للثقافة تشترط في الأعمال التي تدعمها ألا يسب العمل القومية أو العقيدة أو الرمز، وأن تضع شعارها

أراد أن يكتب فنا مكثفاً، وقد قمت بترجمة هذا النص بالاشتراك مع زهراء ممثلة العرض.

**مسرحنا :** اللغة الفرنسية سائدة في المغرب العربي .. هل يؤثر ذلك على المسرح؟

الريحاني : ربما يكون هذا وضعاً خاصاً بالجزائر وليس بالمغرب، في السبعينيات كانت النخبة عندنا تتقن اللغتين العربية والفرنسية، أما الآن فالفرنسية في تراجع أمام رسوخ العربية، ولدينا على سبيل المثال 90% من الجرائد تصدر بالعربية، وهي الأكثر مبيعاً، الحضور الفرنسي موجود فقط في المجال الاقتصادي، أما الثقافي فللعربية طغيانها خاصة وأن أغلب المغاربة درسوا في مصر وفلسطين وسوريا.

**مسرحنا :** ليتكم تقدمون لنا خريطة للمشاهد المسرحي في المغرب.

فاطمة الزهراء : حركة المسرح في المغرب حديثة إلى حد ما .. فقد بدأت عام 1923 بمدينة طنجة، وشهدت انتعاشة في السنوات الأخيرة بفضل ترايد الفرق المستقلة التي لم تكتف بتقديم المسرح الكلاسيكي وحسب، بل إنها تعمل وتقدم المسرح الجديد،

**مسرحنا :** «كرسي هزان» عرض ذو طابع فلسفي، يقدم أسئلة، وغير معنى بتقديم إجابات، هل يناسب هذا المتلقي العادي .. أم أنكم تخاطبون النخبة؟

يوسف الريحاني : لقد اخترنا الفئة التي نعمل من أجلها، والتي رأينا أنه ليس من الضروري أن تنتمي لبلد معين، حيث يمكننا التواصل مع أي جمهور، لأن الفن لغة واحدة، وهو مشترك بين جميع الثقافات، أما بالنسبة لعرض «كرسي هزان» فهو لا يحتوي على حدث.

**مسرحنا :** هل نعتبر هذا نوعاً من العبث؟

يوسف الريحاني : ولم لا .. إن الفن اليوم أصبح بلا معنى أمام العبث الذي يحدث في العالم، لقد أصبح انعكاساً له، الفن يقدم دوالاً بلا مدلولات، إنه يقول أشياء ويعجز عن أخرى.

**مسرحنا :** نعتقد أن هذا العرض قائم على نص غير منشور أو مترجم قبلاً لبيكيت .. هل هذا صحيح؟

الريحاني : نعم .. نشر بيكيت هذا النص ضمن مجموعة «الكارثة» وقد

في هذا العدد استضافت «مسرحنا» أعضاء الوفد المغربي المخرج يوسف الريحاني الممثلة «فاطمة الزهراء الممثل والموسيقي أحمد السلاطوني وكان من الطبيعي أن يكون سؤالنا الأول عن العرض «كرسي هزان».







هواة يقول ما يشاء وهو معروف بأنه مسرح الشعارات، أما المسرح الرسمي فله توجهات.

**مسرحنا : ألا توجد خطوط حمراء؟**

الزهراء : ليس هناك سوى عدم المساس بالذات الإلهية، الوطن، الملك. الريحاني : وعلى الرغم من ذلك كانت هناك مسرحيات جريئة مثل «النبى المقنع» لعبد الكبير الخطيبى.

**مسرحنا : هل أنتم راضون عن المسرح المغربى الآن؟**

الريحاني : لا لسنا راضين، وطموحاتنا أن يرقى مسرحنا إلى العالمية.

**مسرحنا : كيف ؟**

الريحاني : تاريخ الجماعات تصنعه الأفراد، لو توافر الطموح.

**مسرحنا : هل تذكر لنا أول أعمالك؟**

الريحاني : كان عملا من إنتاجنا الخاص، هذا قبل أن أعمل مع مؤسسة الأيد كلاس لتمويل الأعمال الفنية فى العالم الثالث.

**مسرحنا : كيف حصلت على التمويل؟**

الريحاني : بعد أن قدمت المشروع عبر الإنترنت.

**مسرحنا : هل هناك جهات تمويلية أخرى؟**

الريحاني : بعض الأثرياء العرب يمولون المركز العالمى للسينما بمليونى دولار، لكنهم لا يمولون أى مشروع عربى، والمهرجان التجريبي مرهق جدا ماديا، لكن مصر تتحمل النفقات إيماناً بدورها الريادى، وهنا أتساءل : لماذا لا يكون هناك صندوق عربى للتمويل يغنيها كفنانين شباب عن اللجوء إلى المؤسسات الغربية؟!.

فاطمة الزهراء : نحن نعيش مسرح وسينما الخمسينيات والستينيات، وننهر بطريقتى التمثيل والملابس والصورة الأبيض وأسود، وهذا تأكيد على أنه لم تحدث قطعية بين الماضى والحاضر، وهذا هو الأساس الذى أرى من خلاله المسرح الحديث. كذلك فالممثل المسرحى لا يستطيع أن يتواصل مع جمهور إلا إذا كان دارسا ومتصلا بكل ما سبق من مدارس رائدة.

**مسرحنا : السؤال لأحمد السلامونى؛ على أى أساس صممت رؤيتك الموسيقية للعرض؟**

السلامونى : الموسيقى لغة ونظام متناسق فى الفراغ والزمن، مجموعة أصوات تصل لأذن المتلقى، لتسرب إليه معنى من خلال النص الموسيقى الذى قد يكون قصة، الموسيقى مجردة، لا تقدم معانيها بشكل مباشر وهذا ما أردناه فى هذا العرض، لقد أردنا توصيل معنى ما من خلال «العازف» الذى لم يكن موجودا فى النص الأصلي، لقد رغبتنا أن يقول هذا العازف من خلال أصابعه التى تعزف على البيانو شيئا كنا نسعى لإيصاله إلى المتلقى.

**مسرحنا: ماذا عن الرقابة فى المغرب؟**

الريحاني : على مدار تاريخ المسرح المغربى لم تمنع إلا مسرحية واحدة، «الأكباش» ولذلك المنع قصة، فقد قدمت هذه المسرحية فى الجزائر، وكتبت الصحافة الجزائرية أنها تتبع سياسة معينة، وهذا هو ما جعلها تمنع من العرض فى المغرب، ما عدا ذلك لم تمنع مسرحية، ولدينا مسرح

دولون» فالعشب تزرعه هنا وتجده هناك فلا ينبغي أن نكون هروبيين.

**مسرحنا : أهذا هو ما سيجعلنا بعد حداثيين؟**

الريحاني : ليس عيبا أن نستورد، وأن نبذع فى الآن نفسه، علينا أن نفعل ذلك، حتى نستطيع أن نتجاوز أى نموذج قمنا باستيراده لتصبح لنا خصوصيتنا.

**مسرحنا : بمن تأثرت؟**

الريحاني : بأستاذى عبد الله العلوى الذى يؤكد أن مفهوم الخصوصية يعنى أن شيئا يقوم فى الماضى أعيدته أنا الآن.

**مسرحنا : كم عدد مشاركاتك فى المهرجان التجريبي؟**

الريحاني : شاركت أربع مرات، الأولى عام 2002 وكانت بعرض «النسر سيرة» لكلود بروسولو، «أيا حواء» لسنسطينا 2003، ثم «الناس والحجارة» لعبد الكريم برشيد 2004، وفى هذا العام بنص صمويل بيكيت.

**مسرحنا : هل جربت أن تكتب نصوص مسرحياتك بنفسك؟**

الريحاني : أحيانا ... فأنا أكتب أيضا وقد فزت هذا العام 2007 بجائزة تيمور فى التأليف المسرحى.

**مسرحنا : أنت متهم بأن كتاباتك لا يفهمها سوى أصدقائك؟**

الريحاني : أذكر قولاً لبكيت فى هذا، فقد قيل له : لم يحضر عرضك «فى انتظار جودو» سوى خمسة متفرجين، تناقصوا إلى ثلاثة فى الليلة الثالثة فقال : فى المرة القادمة سأكتب نصا لا يبقى فى القائمة أحدا.

**مسرحنا : ولماذا لا تكتب ما يفهمه الناس؟**

الريحاني : ولماذا نحاول أن نجعلهم يفهمون من الأصل؟

لقد أصبح المتلقى كائنا تليفزيونياً معتادا على الحكايات التى تبثها المسلسلات المحبوكّة، وهذا جعله قليل الثقافة، أو لثقافة له على الإطلاق، أصبح التليفزيون مسئولاً عن تهذى 70 % من الشعب العربى فكيف على من اعتاد ثقافة الحواديت أن يفهم ما تقدمه له الآن!

**مسرحنا : إذا افترضنا أننا جميعا أنتجنا مسرحا ما بعد حداثى؟... فماذا بعد؟**

الريحاني : أنا لا أؤمن بالفكرة الماركسية التى تقول بالتجاوز، أى إننى أبدأ نموذجاً أتجاوز به غيرى أو يتجاوزه آخر، إننى أؤمن بالتجاوز، ولا ألغى أحدا.

فاطمة الزهراء : أتابع التجريبي، وأشهد تجارب الآخرين، لكننى كممثلة لا أرى نفسى أوفيليا تلعب دورها التقليدى، ولكنى أراها حديثة ترتدى الجينز وترقص وتغنى، هنا يكون التجاوز.

**مسرحنا : وهل لدينا كتاب مسرح ما بعد حداثى؟**

الريحاني : كثيرون، على سبيل المثال هناك : سارة كيم فى إنجلترا، بارنار كولتس فى فرنسا، ياسمين ريزا، وديفيد ماميث، وفرناندو أربال، وصمويل بيكيت، وغيرهم.

**مسرحنا لماذا لا يحدث تواصل بين التجارب المسرحية فى الوطن العربى؟**

داعى لأن نشغل أنفسنا به .. المسرح يجب أن يبحث عن جمهور جديد.

**مسرحنا : كيف يبحث المسرح عن جمهور جديد؟**

الريحاني : بإنشاء قاعات خاصة، وهذه تجربة أمريكية، حينما رفضوا مسرح «برودواى» صنعوا مسرحا خاصا بهم فى الشقق والغرف .. فجمهور المسرح موجود بالإمكان وليس بالفعل.

**مسرحنا : أعطنا تصورا عن كيفية جلب الجمهور .. بشكل عملى؟**

الريحاني : حينما أنشئ القاعة التى تحدثت عنها، فى شكل غرفة ساذهب وآتى بالجمهور.

**مسرحنا : من الشارع؟**

الريحاني : لا .. من الشركات والجامعات والمدارس، وبذلك تنمو لدينا قدرات ترويجية إضافية، وإذا ما قدمنا أفعالا جيدة بالفعل، فلا داعى للقلق، فسيأتى الجمهور وحده.

**مسرحنا : ألا يجب أن نربى الجمهور أولا على حب المسرح؟**

الريحاني : نعم .. وأن نقدم له ما يجذبه.

**مسرحنا : هذا يتناقض مع ما قدمته فى عرضك «كرسى هزان» حيث تفتقد لعنصر الصورة التى تستطيع أن تجذب الجمهور حتى المتخصصين لم يفهموا العرض.**

الريحاني : أمل فى أن يفهم البعض.

**مسرحنا : أى مسرح يقبل عليه الجمهور فى المغرب العربى؟**

الريحاني : الجمهور أكثر تفاعلا مع المسرح الكوميدي، أو المسرح الفكاهى، الذى يعبر عن مشكلات الحياة اليومية التى يعيشها المواطن.

**مسرحنا : وكيف يتفاعل مع مسرحكم .. بل كيف يفهمه أصلا؟**

فاطمة الزهراء : أهم ما فى مسرح ما بعد الحداثة الذى نقدمه أن الجمهور يتساوى أمامه، فإما أن يفهمه أو لا يفهمه.

**مسرحنا : كيف؟**

الزهراء : أو لنقل إن الجمهور العادى غالبا لا يفهمه، فنصوص بيكيت وياسمين بريزا وغيرهما لا تحتوى على أى حدث، وتحتاج إلى متلق مثقف يطرح عليها تساؤلاته أثناء تلقيه.

**مسرحنا : وهل المسرح الكلاسيكى لا يفجر مثل هذه التساؤلات؟**

الريحاني : نعم ولكنها تساؤلات مختلفة.

**مسرحنا : هل نحتاج إلى الخبز أكثر أم الشيكولاته؟**

الريحاني : نحتاج إلى ما بعد الحداثة.

**مسرحنا : أيهما أولى بالرعاية تساؤلات فى المطلق .. أم تلك التساؤلات التى تفيد المتفرج؟**

الريحاني : نحتاج إلى أسئلة ما بعد الحداثة وهذا هو ما يعجبني فى المهرجان التجريبي، لأن العالم على مشارف تحولات مهمة فرضتها الميديا التى يجب علينا هضمها لنستطيع فهم الواقع، فإما أن نساير نحن العرب هذه التحولات أو نظل فى أماكننا.

**مسرحنا : وماذا عن سؤال الخصوصية؟**

الريحاني : الخصوصية لا تعنى فكرة النقاء أو الأصل، يجب أن نكون عشبيين، لا شجريين، كما قال «جين

■ صورها:

حسن الحلوجي

■ أعدتها للنشر:

صفاء البيلي

■ أدارها :

إبراهيم الحسيني



● الكاتب المسرحي أسامة البنا انتهى من كتابة نص جديد باسم "الغريب" وهو إعداد عن قصة "بيت من لحم" لـيوسف إدريس، البنا كتب للمسرح عدة نصوص أهمها "ضل راجل" عن «الطوق والإسورة» ليحيى الطاهر عبد الله، بجانب كتابته لأشعار عدد من العروض المسرحية.

## مجد القصص: أنا مجنونة .. وهذا سر نجاحي

– لست أدري إن كنت مخرجة مختلفة أم لا، كل ما أعرفه أنني أصنع عرضاً على الورق قبل الدخول إلى البروفات، حتى لا أضيع وقتي ووقت الممثلين، ثم يتم التعديل على الورق حسب طاقات الممثلين وقدراتهم على التركيز، فالممثل الخلاق يحظى بدوره كاملاً حسب الورق المكتوب، أما الذي لا يملك كامل القدرة فإنني أقدم له حلولاً بديلة .. حتى يستطيع التركيز جيداً والإجادة ... فمخرج فيزيائية الجسد يحتاج من الممثل إلى 100 % تركيز .

– ما السبب الأول وراء نجاح أعمالك؟

بل أكثر من سبب أولها الظروف الإنتاجية، والتمويل الجيد وهذا يمنح فرصة إخراج العمل بشكل سليم، كما أريده، ثم بعد ذلك تأتي المضامين التي أقدمها في أعمالى، سواء التي مثلتها أو التي قمت بإخراجها، التي تبلغ 52 عملاً، لم أقدم خلالها عملاً تجارياً واحداً، أنا عاشقة للمسرح ومجنونة وهذا سر نجاحي.

– نعرف أيضاً أن لكى كتابات مهمة عن المسرح .. فما هي آخر هذه الكتابات ؟

– أستعد الآن لإصدار الطبعة الثانية من كتابى "مدخل المصطلحات والمذاهب المسرحية، كما أنتظر صدور كتابى الجديد "المسرح والفن الحديث فى القرن العشرين"

– وماذا عن أعمالك المسرحية الجديدة؟

أستعد لعرض جديد اسمه "عالم صوفى" فى المتحف الوطنى بعمان، وهو تجربة مختلفة، نتاج تعاون مشترك بينى وبين مصممى الحلى والمجوهرات «روابى أبو غزالة» التي تصنع لكل قطعة حلى قصة وهذه هى فكرة العرض وهو ينتمى إلى المسرح الراقص.

■ حاورتها: عفت بركات

ودرست لمدة أربع سنوات وسط طلاب صغار، حصلت بعدها على الامتياز.

هل مارست الإخراج خلال دراستك؟

التقيت أثناء الدراسة بطاقات فنية من الشباب الصغار كان الوجود بينهم متعة غريبة أحسستها، دفعتنى إلى التفكير فى الاستفادة من طاقاتهم، فكانت منهم فرقتى المسرحية "الرقص الحديث" التي قدمت من خلالها ثمانية عروض منها كفاح الأرواح، «بانثومايم»، والحاجز «مونودراما» وهو يحكى عن الحواجز الإسرائيلية، فى فلسطين، و "النسر ذو الرأسين" و«الساعة التاسعة بالضبط» وهو عرض عبثى، كما قدمت عرضاً للأطفال بعنوان "آخ يأسناني"

ولماذا كانت دراسة فيزيائية الجسد؟

لا أنكر أن تفوقى فى دراسة الإخراج هو سبب ذهابى إلى لندن لدراسة "فيزيائية الجسد" والتخصص فيه، فهو علم جديد أرى أنه سيثرى الحركة المسرحية بالمزيد من الوعى بالجسد، فهذا العلم يتعامل مع الجسد بتكويناته وتشكيلاته باعتباره لغة أدق تعبيراً من اللغة الدرامية المنطوقة، وقد درسته لأحقق المزيد من التميز فيما أقدمه من مسرحيات، وقد قمت بتجربة ما تعلمته بعد عودتى مباشرة إلى عمان فقدمت أربعة أعمال هى "ظلال" و"قبو البصل" و "الملك لير" والعرض الأخير "القناع"

هل تفكرين فى مشروعات أخرى للاستفادة من دراستك لفيزيائية الجسد ؟

– نعم فأنا أحلم بأن أسس مدرسة خاصة لتدريب كل مبدعى العالم العربى على هذا العلم، حتى نستطيع منافسة الغرب، وتكون لنا أيضاً مساهماتنا فى المهرجانات العالمية.

– هل يلزمك هذا العالم بطريقة إخراجية مختلفة؟

مجد القصص، مخرجة، وعضو نقابة الفنانين الأردنيين، والباحثة الوحيدة فى العالم العربى فى مجال فيزيائية الجسد، ذلك بعد أن حصلت على درجة الماجستير فى هذا التخصص من جامعة لندن عام 1996. بدأت حياتها الفنية كممثلة قدمت للمسرح 46 عملاً، وشاركت فى العديد من المهرجانات العربية والدولية، آخرها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته التاسعة عشرة، والذي شاركت فيه بعرض "القناع" وهو ما أتاح لنا فرصة التمازج معها.

كنت ممثلة ناجحة جداً فما الذى دفعك للإخراج؟

130 مقالاً نقدياً كتبوا عن مسرحية "نساء بلا ملامح" إضافة إلى عرضها فى فرنسا والإمارات وبيروت، هو ما دفعنى لدراسة الإخراج!

لم أفهم ماذا تقصدين؟

– سأوضح لك، دائماً أرفض العمل كممثلة مع المخرجين الذين أقنعهم بهم، ولكنى فى عام 96 اشتركت فى عرض كان من المفترض أن يقدم فى مهرجان "جرش" وهو الذى أشرت إليه سابقاً "نساء بلا ملامح" وكان مخرج العرض شاباً، لم يكن يحضر البروفات، وتقاس تماماً عن أداء عمله، وحرصاً على إنقاذ الموقف قمت بإخراج حوالى 80% من العرض، ولم أستطع وضع اسمى عليه – وقتئذ – لعدم حصولى على شهادات أكاديمية فى الإخراج، وهذا شرط لممارسة المهنة فى الأردن. فأنا خريجة علوم سياسية عام 76 للمهم نجح العرض نجاحاً باهراً، وكتب عنه ما ذكرته لك، ورشح للسفر إلى مهرجانات خارج الأردن، وبون أن يسند إلى فضل إخراجي، ويحمل اسم المخرج الذى لم يقم بإخراجه أصلاً ومع إحساسى بالمرارة قررت دراسة الإخراج، وكنت وقتها أبلغ نحو 42 عاماً، ولم يمتنعنى هذا، فالتحقت عام 96 بجامعة البرموك



■ مجد القصص

## مفتاح

## الفقيه:

# رقابة المجتمع - فى وطننا العربى - أقسى من رقابة الحكومة حدث من لده بعد 7 سنوات دراسة لأصطدم بالواقع السينمائى الليبى ويتغير مسارى إلى المسرح

تصنع السيجار الكوبى الذى يصنعه الكوبيون بأناملهم، وحتى فى السينما نجد أنه وبالرغم الانتشار الكبير للفيديو كليب بما يتضمنه من تكنولوجيا عالية نجد أن أغانى أم كلثوم وعبدالحليم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وفيروز ووديع الصافى تنصهر المبيعات حتى لن لم يعاصرهم، بالطبع لا ننكر الثورة الصناعية والرقمية فى مجالات الطب وعلوم الفضاء، ولكن الفن له خصوصية إنسانية، ومثال آخر الطرب الإنجليزى العالمى «التون جون» الذى يغنى بالبيانو وتتصدر ألبوماته المبيعات وتباع بالملايين، وعندما غنى عن «ديانا» أغنية «شمعة فى مهب الريح» ربح المياريات وأيضاً «كليف ريتشد» و«جان ليتون» من فريق «البيتلز» فى الستينيات مازالت أعمالهم تنصهر المبيعات فى أمريكا وبالنسبة للمسرح فإن مسرحية آرثر ميلر «وفاة بائع متجول» التى تعرض فى نيويورك فى مسرح بسيط تنصهر قوائم المشاهدة، وقد رفض مخرجها عرضها فى بروداوى فى المسارح التى تستخدم الهأى تكنولوجى وفى النهاية فإنه فى البدء كانت الكلمة وفى المنتهى ستبقى الكلمة لأن الكلمة عقل وتفكير الإنسان، التكنولوجيا لابد وأن تكون فى خدمة الإبداع فى خدمة الكلمة وليس العكس.

لم الشمل

\* تعمل بالإشراف على برنامج «لم الشمل» وهو عمل خيرى تطوعى منذ عام 2000 حتى الآن.. حدثنا عن هذا البرنامج وأهدافه...

– هو عمل تطوعى خيرى تقيمه اللجنة العليا للطفولة بالجمهورية الليبية وهدفه لم شمل الأطفال الليبيين بأمتهم الأجنيبات المنفصلات عن أزواجهن وتنظيم زيارات الطرفين للتواصل بينهم، وقد جاءت الفكرة بعدما قدمت عدد من الأمهات الإنجليزيات طلباً للرئيس معمر القذافى لزيارة أطفالهن فى ظل انقطاع العلاقات البريطانية – الليبية، ووافق وكانت أول زيارة لهن عام 1994 على حساب الحكومة الليبية، وبدأت رحلات منتظمة كل عام بداية من عام 2000 .

■ حاورته: نادية المسلمانى

موضوع قديم جديد

\* فى الندوة الرئيسية للمهرجان التجريبي فى دورته الماضية حول الاتجاهات التجريبية فى التأليف المسرحى قلت إن هذه قضية قديمة جديدة فكيف ذلك؟

– أولاً هو قديم حيث بدأ منذ أن كانت هناك تقنيات مهما كانت بدائية ومحدودة، وتاريخ التجريب مع التقنية فى العصر الحديث يعود به الباحثون إلى قرون ماضية خاصة مع عروض المسرح الغنائى فى أوروبا وأمريكا ويذكرون أسماء أكثر حداثة مثل المؤلف والمخرج الكندى «فودين» الذى بدأ هذه التجارب فى الثلاثينيات فى عروض يمتزج بها الرقص مع الموسيقى مع الغناء مع التمثيل مستخدماً ما تعارفنا على تسميته ميديا .

كما ارتبط استخدام التكنولوجيا الحديثة بالإخراج باعتبار أن المخرج كما يسمونه هو مؤلف العرض وكانت تطبيقاتها على المسرح الكلاسيكى بدءاً من التراجيديات الإغريقية إلى أعمال شكسبير وقد أصبح هناك تعبير معروف فى الغرب وفى أمريكا بالذات يسمونه بالمسرحية التكنولوجية والتي تعتمد فى تسويق نفسها للمتفرج على التقنية العالية ومثال ذلك لمسرحية هى اقتباس جديد لمسرحية سوفوكليس الشهيرة «أنتيجون» حيث قدمت فى السنوات الأخيرة فى أمريكا واستخدمت فيها الطائرات والأبنية التى تتداعى، ومشاركة الجمهور فى الثورة ضد حكم الطاغية كريون كتعبير عن الثورة ضد الأنظمة الديكتاتورية فى العالم.

أما عن التأليف الحديث والمسرحيات التى يكتبها المؤلف بغرض الاستفادة من هذه التقنيات فقد حدث هذا من خلال مسرحية «داخل المنظومة» التى كتبها الكاتب الأمريكى الكبير ولیم كنيدى.

المسرح صناعة إنسانية

\* فى رأيك هل يمكن أن تزيح التقنيات الحديثة المسرح عن مكانته؟ – لا يمكن، لأن المسرح من صناعة الإنسان فلا يمكن أن تحل الآلة محل العقل والإبداع والخلق، فأكبر المصانع التى تعمل بالتكنولوجيا فى العالم لا تستطيع أن



## خصوصية التجربة الفنية تحدى الثورة الرقمية

المسرحية أو أعمالك الفنية بشكل عام؟

– بالفعل فقد قمت ببدء دور البطولة فى مسرحية من تأليف شقيقى الأديب أحمد الفقيه وكانت بعنوان « غناء النجوم» أمام الفنانة الليبية زهرة مصباح، وكانت المسرحية تحكى عن رجل وامرأة تجمعهما الصداقة يتعرضان معا لحصار نفسى كبير وعندما يخرجان للزهرة برقصان ويعيشان لحظات حب وعشق، وكانت بها مشاهد معبرة عن تلك العلاقة الحميمة بينهما فانقلبت الدنيا ولم تقعد، وكتبت الصحف أن هذه جراءة، ومن الجمهور والنقاد من تقبلها وقال إن بها جراءة وأنه لابد وأن يكون هناك من يضحى فى البداية ويتحمل، وآخرون لم يتقبلوها وقالوا إن هذا ضد التقاليد الاجتماعية.

الجمهور أصبح يمتلك الدش ويشاهد من خلاله الأفلام والمسلسلات المصرية وغيرها، مكتفياً بذلك .. والحقيقة أنه عند عودتى وجدت مشكلة كبيرة وفجوة بين دراستى بالخارج والواقع السينمائى الليبى، ولا أخفيك سرأ أنى شعرت بالندم على السفر والدراسة... حتى تمنيت لو أنى لم أكن قد عدت من بريطانيا التى استطعت من خلال دراستى وعملى بها تكوين علاقات جيدة وصورت أفلاماً تسجيلية قصيرة مع الطلبة مثل : «فكر فقط» و «الضياع» «عن حياة المناضل الفلسطينى حسين سلامة»، «لعبة الشطرنج»، وكان المناخ الفنى والسينمائى فى لندن يعطى فرصة للنجاح والشهرة.

بالإضافة إلى أننى لم أجد نفسى حتى فى الأدوار المسرحية التى قدمتها خلال 25 عملاً مسرحياً فى ليبيا، بالرغم من أن هذا كم كبير بالنسبة للإنتاج المسرحى القليل فى ليبيا.

\* كيف تقول إنك لم تجد نفسك فى هذه الأدوار رغم حصولك على أحسن ممثل على مستوى الجماهيرية؟

– لإحساسى أن لدى طاقات هائلة كممثل لم تكتشف بعد، فحتى الآن لم أجد المخرج الذى يتحدى الممثل بداخلى، فأغلب المخرجين يعتمدون على ما قدمته من أدوار ويكررونى فى أدوار أخرى مماثلة.

الدين والسياسة والجنس

\* مساحة الحرية للفنان فى طريقه للإبداع .. فأيهما أقسى رقابة الدولة أم رقابة المجتمع؟

– الحقيقة أن مساحة الحرية التى تمنحها الدولة تتزايد خاصة منذ التسعينيات، فأى فنان يمكن أن يقدم رؤيته بلا رقابة، وفى الأعمال المسرحية فإن مجموعة العمل هى المسؤولة عما يقدمه بلا تدخل رقابى طبعاً بشرط البعد عن الابتذال أو قذف وسب أى مسئول، والحقيقة أن رقابة المجتمع أقسى بكثير لأن المجتمع لديه تقاليد لا يمكن تجاوزها فى التعبير عن أى موروث أو تقاليد أو التطرق للجنس مثلاً وأيضاً الدين يعتبر خطاً أحمر.

\* هل تعرضت للنقد فى أحد عروضك

يحثل الممثل الليبى «مفتاح إبراهيم الفقيه» موقعاً متقدماً على قائمة صنّاع المسرح ومبدعيه فى بلاده رغم أن دراسته كانت صناعة السينما التى استغرقت سنوات من عمره، حصل خلالها على «دبلوم عالى» من المعهد الدولى لدراسة السينما بإنجلترا.

بعد عودته إلى بلاده انضم مفتاح إلى فرقة المسرح الوطنى بطرابلس، وشارك فى أغلب المهرجانات المسرحية المقامة بالجماهيرية، كما شارك فى عدد من المهرجانات العربية والدولية، مثل مهرجان قرطاج المسرحى الدولى عام 1990 بمسرحية «السندباد» تأليف شوقى خميس وإخراج فتحى كحلول، ومهرجان أصيلة الثقافى بالغرب عام 1988 بمسرحية «النزيف» من تأليف الكاتب المغربى محمد المسكين وإخراج عبدالرازق بن عيسى، وشارك أيضاً فى مهرجان دمشق المسرحى عام 2004 بمسرحية «الغول» إخراج حسين قرفال، كما شارك فى خمس دورات من مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة منذ 2002 وحتى 2006، أما فى الدورة الماضية 2007 فشارك كمتحدث فى الندوة الرئيسية «الاتجاهات التجريبية فى الإخراج المسرحى باستخدام التكنولوجيا» وكان لـ «مسرحنا» هذا الحوار معه:

\* سافرت لإنجلترا حيث درست صناعة الفن السينمائى لمدة سبع سنوات بالرغم من أنك من بلد لا توجد بها سينما؟

– للأسف الشديد ليس لدينا منتجون لديهم ثقة فى شبّاك التذاكر: لأن الجمهور الليبى لم يتعود الذهاب للسينما ولذا فليس هناك المناخ الإنتاجى الذى يسمح بصناعة أفلام روائية كما يحدث فى مصر أو أمريكا أو أوروبا، وعند الاتفاق على أسبوع للأفلام نجد المسئولين يحضرون أفلام الكراتيه والأفلام الهندية القديمة، ورغم هذا توجد أفلام تسجيلية وروائية قصيرة يصنعها السينمائيون الشباب ويشاركون بها فى المهرجانات الدولية، بالإضافة إلى أن



## مسرحنا

السنة الأولى - العدد 13 - الاثنين 8 / 10 / 2007

# محاكاة شعبية كوميدية لواقع عربي أشبه بالمسخرة



متحدثاً بنبرات صوته الهادئة ، فينبطح الأمريكان أرضاً ، بينما يقوم (المؤمنون المزيفون) بأداء حركات الصلاة ، ويقومون شعائر الحج ، يلبون ، ويكبرون .. وهم يرتدون ملابس الرقص . كذلك تفوق مشهد «القناة التلفزيونية العربية» ونجح في عمل محاكاة ساخرة لأسلوب «الإعلام» في تزييف الحقائق ، واختلاق الأخبار ، والتركيز على توافه الأمور لشغل الناس بها .

### عودة للحدوتة

وفي الحدوتة بالطبع ما يؤكد مسعى العرض إلى جعل «عربي» هو «حسن نصر الله» الذي استطاع أن يتحدى «الإعاقات» الكثيرة المحيطة به ، وأن يقاوم وينتصر في النهاية على «أسر» و «كاسر» وأمريكا وإسرائيل وأن يحمي بنات عمومته منهما ، مدعوماً بالملخصين من مسلمين (شوقي) و مسيحيين (كاترين) ، وهما اللذان تعدها بالرعاية منذ طفولته ، ليقول في النهاية «رسالة العرض» وهي أن «عربي واحد فاق .. راح تموتوا في جلدكم .. آمال لو فاقوا العرب كلهم ..» ومن هنا جاءت «شوية الكرامة» الموجودة في العنوان . ديكور حسن شيبان كان بسيطاً ، ثابتاً ، عبارة عن بيت عربي تتوسطه صورة كبيرة للأب المتوفى ، ويعاد استخدام مفرداته - عند اللزوم - لتؤدى وظائف مختلفة ، فتنحول منضدة السفرة ( مثلاً ) إلى مكتب ، وإلى منصة خطيب ، وإلى طاولة حوار في البرنامج التلفزيوني.

الممثلون أدوا أدوارهم في حدود إمكانياتهم التي تكاد تكون متقاربة وجيدة بشكل عام ، فلم يبرز منهم سوى همام حوت ، مخرج العرض الذي قام بأداء دور «عربي» وبحسب له قدرته الكبيرة على تلوين صوته وجسده ، حسب المواقف ، والمراحل العمرية والعقلية التي مر بها «عربي» .. وقد قام بالتمثيل في العرض عهد فنري ، محمد جعفر ، حسين شيبان ، أحمد مكارتي ، رشا حاضري ، محمد شيخ علي ، فادي حموي ، رشا رستم ، محمد قنوع ، وهيثم حوت

الستات « والخ ... وفي لوحات سريعة وقصيرة ، يغمن العرض عدداً من الظواهر السلبية في المجتمع العربي ، فهناك الشاعر الذي لا يمل من ترديد قصيدته الوحيدة الفارغة ، ويبدو منفصلاً عن كل ما حوله وهو يردد بصوت عميق : «صباحاً كنت بالغرفة شربت الشاي بالقرفة ... الخ ... وهناك الخطيب الذي يتحدث عن تداول السلطة ، وأنه لن يرشح نفسه مرة أخرى لمنصب رئيس الجمهورية ، بينما تتردد في الخلفية أغنية «كذبح حلو» مع سيادة اللون البمبي على المشهد ، وتمايل الراقصات ، ولوحة تجسد «كونداليزا رايس» باعتبارها بنت الجامعة العربية التي يريد الكل خطبتها ، وأخرى لبيان

سياسي لبناني حماسي ، تفضع تركيبته اللغوية ، وزلات لسان صاحبه حماسه الزائف ، وقد استطاع المخرج عبر هذه اللوحات الحوارية الاستعراضية أن يحقق إيقاعاً سريعاً للعرض ، ولا يشعر الجمهور بالملل ، وإن كنت أرى أنه كان من الممكن حذف بعض اللوحات اختصاراً لزمّن العرض الذي امتد لثلاث ساعات تفصل بينها استراحة قصيرة . لعل من أكثر مشاهد العرض نجاحاً في تعرية الوضع ، وتفجير السخرية مشهد «الحفلة التنكرية» حيث يرتدى الأعمام الزي العربي الإسلامي واللحي ، وترتدى زوجاتهم وبناتهم «النقاب» ويتبادلون الأحاديث بينهم بالفصحى (السلام على من اتبع الهدى) وبينما هم على هذه الحال تدخل مجموعة ترتدى الزي العسكري الأمريكي ، وتنتشر على المسرح بخطوات عسكرية ، وهو ما يلقى الرعب في قلوب «المؤمنين المزيفين» الذين يقومون على الفور بخلع ملابسهم ورموزهم الدينية ، وارتداء ملابس الرقص ، وينطلقون في الغناء والرقص مذعورين ، وهنا يدخل «عربي» متنكراً في هيئة «أسامة بن لادن»

يا وطننا يا غالي ، غالي  
أنا عربي أه ياني .. ياني  
ناس المرسيس بتسوق  
تاكل مشوى مع مسلوق  
وناس بتركب ع الخازوق  
وتقول سبحان العاطى  
طاطى طاطى طاطى  
وارسم وطن ديموقراطى

بهذه البداية الغنائية الاستعراضية افتتح المخرج همام حوت عرضه المسرحي الجديد «عربي .. وشوية كرامة» الذي عرض مؤخراً على مسرح دمشق القديم لفرقة المهندسين المتحدّين من تأليف د. عبد الجبار العبد ، وأشعار محمد شيخ علي ، ألحان مراحب .

العرض ، كما يبدو من عنوانه ، وكعادة همام حوت في عروضه يتناول حفنة من «المخازي» العربية ، وذلك من خلال أسرة «عربي» ذلك الطفل الأبله ، ناقص النمو، والمصاب منذ مولده بنقص الأوكسجين ، وفقدان النطق ، حتى أطلقوا عليه : «عربي .. ابن الصامت» يموت والده ويترك له ثروة هائلة ، يظل يتصارع عليها الأعمام، ويدبرون الحيل للحصول عليها طوال العرض ، ولكن عربي ينمو في رعاية «كاترين» مربيته « المسيحية» وشوقي «المسلم» اللذين يحفظان عهد الأب الراحل ، ويقومان بحماية «عربي» وتربيته وتدريبه على الكلام حتى يشفى من علته ، ويقدر على مواجهة مكر أعمامه ، بل ويقوى في النهاية على تحدي وهزيمة «أسر» و «كاسر» الغربيين اللذين يستعين بهما الأعمام على ابن أخيهما ، للحصول على ميراثه ، مقابل بيعه عدة مشروعات «مضروبة» ملفقة.

ليس هذا هو العرض ، بل هي الحدوتة التي بُنى عليها العرض ، والذي يمكننا وصفه ، أو إدراجه تحت ما يمكن تسميته بمسرح «التلسين السياسي» الذي يعتمد في توصيل رسالته على أدوات ووسائل الخبرة الشعبية في نقد ومواجهة ما لا ينسجم معها من سياسات أو شخصيات ، يعتمد على التكتيك ، والتلسين والمآلته والغمز واللمز - كما لا يخلو الأمر أحياناً من مباشرة فجّة - وذلك من خلال تشكيكه لجمل عناصر الفُرجة / «المآلته» بداية من الحوار مروراً بالمواقف والمفارقات ، وحتى الموسيقى، فقد نجح العرض في أن يجعلها أحد مرتكزات سخريته ، ذلك باستخدامه وتوظيفه موسيقى أغنية «العنب» لسعد الصغير كفواصل يتكرر بين المشاهد ، كذلك تصميم

الشخصيات والتي نجح المؤلف في جعلها أداة جيدة لتفجير سخرية المشاهد ، فقد كانت هي نفسها «مسخرة» خاصة شخصيات الأعمام «بدوى» الذي يتحدث طوال العرض بلسان ابنه إبراهيم «الأمريكي» فينطق بإنجليزية ركيكة بينما يرتدى العقل ، و «طاهر» الأخ الأكبر.

الخطابى الأجوف، الذي يعمل مع المخابرات، و «رامى» الذي «روح قلبه



■ محمود الحلوانى  
سوريا



● مسرحية "دعاء الكروان" يقدمها مسرح الشباب يومياً بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام ابتداءً من الخميس الماضي، المسرحية أعدها متولى حامد عن رواية د. طه حسين، ويخرجها محسن رزق ويشارك في بطولتها مجموعة من الوجوه الجديدة، وسبق تقديمها ضمن فعاليات المهرجان التجريبي في دورته الأخيرة.



■ د. هاني أبو الحسن

## جماليات الفن الشعبي في عرض ( ست الحسن ) بين الروعة والتشويه

شيء: أرضه وبيته وأمه وزوجته، وأنكروا شخصه عند عودته، منتهزين فقداً لذاكرته من ناحية، وفقدان الناس لوعيهم؛ حيث طمست وجوه النساء من وراء النقاب، وتحجرت على ألسنتهن كلما رأين "خضرة" تستنجد بأمه عبارة واحدة هي: (واحنا مالنا.. ده جوزها يعمل فيها اللي هوه عابزه.. إن شالله يقطعها حتت).

وهن يرين المحاولات المستميتة لابن عمها الذي اغتنى فجأة يسحبها سحباً أمام كل أهل القرية، بعد أن حصل هو ووالده "عم البطل" على حكم قضائي بوفاة البطل (علوان) زوجها خاصة وأن العم نفسه قد تزوج من أرملة أخيه "والدة البطل" وهو يحاول باستمرار قمعها هي وابنتها "خضرة" كلما حاولتا إنعاش ذاكرة البطل الذي فقد ذاكرته ليتذكر أمه وزوجته وبيته وأهل قريته.

ولأن المجتمع الذي عاد إليه البطل المنتصر مجتمع متفسخ ومنقسم على نفسه؛ لذلك لم يتكيف البطل الذي فقد ذاكرته مع أهل القرية، ولأن الاختلاف بين فنون الأدب الشعبي، ملائم ومسرحيات، عن فنون الدراما الأخرى (غير الشعبية) هو اختلاف في مصادر الصورة الجمالية - مضمونها وأسلوبها التراثي - لذلك جاءت جمالية الصور الشعبية التي وظفها المخرج عبد الرحمن الشافعي في عرض (ست الحسن) نابعة من أثر الاعتقادات الغيبية التدينية الزائفة، والراسخة في الوجدان الشعبي لدى غالبية البسطاء؛ لذلك تشكل هذه الصور الشعبية مجرد غلاف مظهري يعكس خللاً في هذا المجتمع القروي القبلي الذي ينقسم إلى: فئة طفيلية محدودة العدد وفاحشة الثراء، وغالبية لا تجد قوت يومها.

ويظهر التشويه في الصورة من حيث المضمون، مع خنوع هذه الغالبية واستسلامها لوضعها الاجتماعي والقهر الواقع عليها.

نجح عبد الرحمن الشافعي في تضفير العناصر الشعبية في صور متجاوزة وبأسلوب كاريكاتوري، وإيقاع متدفق، أمام خلفية منظرية لوحدات تجريدية ذات عناصر تشكيلية منها الفرعوني ومنها النوبي ومنها الملوكي؛ متداخلة مع العناصر التشكيلية العصرية للقرية المصرية.

لقد حقق العرض جمالياته من منظور تداخل عناصر الفرجة الشعبية التي يقودها الراوي بأداءات متعددة تمثيلاً وغناء وحركة راقصة استعراضية. وبذلك اكتملت منظومة العرض المسرحي الشعبي في (ست الحسن) بدءاً من نص محمد أبو العلا السلاموني التنبؤي الذي اجتهد في التخفي وراء قناع البطل ليبدل باراته في غير مباشرة، وفي مباشرة أحياناً.

كما تداخل الأداء التمثيلي ما بين مستويات المعيشة، ومستويات التشخيص؛ في مواقف استرجاع البطل للحظات من ذكرياته المفقودة، أو مواقف مستلهمة من تراثنا الفرعوني؛ كمشهد شارح؛ حيث يطلب من البطل علوان أن ينام داخل تابوت فرعوني بزعم تأكد أهل البلد من تطابق مقاييسه مع مقياس التابوت حتى يصدقون أنه البطل علوان ابن قريتهم وزوج "خضرة".

أما عن مكان العرض؛ وهو مسرح مكشوف بحديقة الفسطاط بمصر القديمة فقد كان مناسباً لعرض هذه المسرحية الشعبية، التي أعاد بها عبد الرحمن الشافعي تواصل جمهورنا في المناطق الشعبية مع تراثهم الشعبي.



يوصل السير مع (الراوي) وهو دليله التراثي في طريق استرداد هويته وتاريخه ومواطنته التي تاه عنها، أو سلبت منه في فترة مواجهة للأعداء، ونضاله من أجل استرداد الوطن نفسه بمشاركته في حرب أكتوبر 1973.

ولأن البطل الشعبي يقبل بالحلول الوسط؛ على النقيض من البطل التراجيدي الذي لا يقبل المهادنة؛ لذلك رأينا بطل (ست الحسن) أحياناً يلجأ إلى المهادنة في أكثر من موقف، عندما يحدث الصراع بين ممثلي الطفيلية المستغلة؛ التي انتهزت فرصة غيابه وانشغاله بتحرير الوطن من العدو الغاصب فاستولوا على كل

ذات الخطوط الكاريكاتورية (حلقة الذكر - زفة العرس التي تجمع ما بين مجموعة فرجة ومجموعة من النسوة المنقيات المتشحات بالسواد - المباراة بالعصى في لعبة التحطيب - حوارية الدفوف - اسكتش شيخ الخفراء والخفراء)، عندما ينظر إليها المتفرج المثقف مدركاً أن إعادة تصويرها بوصفها صوراً تراثية تستهدف نزع قداستها بتفكيك ما تنطوي عليه من دلالة التخلّف الذي ما يزال فاعلاً في مجتمعنا المعاصر وإبطال مفعولها فينا.

لأن البطل الشعبي لا يتنازل عن أهدافه؛ لذا رأينا بطل عرض (ست الحسن) النجم (أحمد ماهر)

لا يخلو الأدب الشعبي والفنون الأدائية من جمالية تختلط فيها الروعة والتشويه، أما الروعة فتكمن في قدرة الفنان الشعبي - أدبياً وأداءً - على إلباس التاريخي بالمعاصر والمعاصر بالتاريخي، ونسج الواقع مع الأسطوري، وموازة جمالية البهجة مع جمالية الشجن، اعتماداً على عناصر جمالية فنية؛ تتداخل فيما بين أداة تجسيد جمالية الصورة الدرامية المساوية عبر المحاكاة، وتشخيص الصورة الملهاوية عبر كاريكاتورية الأداء غناءً وتوقيعاً وتحويكاً تشكيمياً راقصاً، وقدرة على تضفير خيوط المحاكاة مع خيوط الحكى عند إعادة إنتاج حدث ماضٍ كحدث اختلاء (علوان) البطل الشعبي في عرض "ست الحسن" بحبيبتة (خضرة)، وتحميلها بجنين سفاح عشية اليوم السابق على يوم استدعائه جندياً محارباً في حرب 6 أكتوبر 1973 وإتمام حفل الزفاف قبل تسليم نفسه لوحده العسكرية على الجبهة؛ وهي السقطة أو الخطأ الذي لا يرقى إلى الخطأ التراجيدي، وذلك ما يفرق بين خطأ البطل الشعبي وخطأ البطل التراجيدي.

تتبدى جماليات الفن الشعبي في عرض (ست الحسن) في المحاولات المبذولة من أهل القرية (البلد) من أجل إعادة الذاكرة الغائبة لبطلهم الحاضر الغائب - شأن كل بطل شعبي - لكونه صورة تراثية مستحضرة عبر الاستلهاهم؛ ليعاد تصويرها بتفكيك خطاب التراث المستلهم وخلقة نسقه البنائي على النحو الذي تلجأ إليه المحمية البريختية لتحقيق ما يعرف عندها بحالة (التأرخة)؛ تلك التي تسترجع بها حادثة تاريخية ليعاد عرضها على الواقع المعاصر ليعمل فيها النقد، ويرى فيها رأياً مغايراً للرأي الذي قرره أهل ذلك العصر الذي وقعت فيه تلك الحادثة التاريخية أو التراثية المستلهمة - هذا من ناحية - ولتحقيق حالة التفرغ التي قامت عليها نظرية المسرح المحمي تحقيقاً لحالة الحياء في نظرة جمهور العرض المسرحي لما يعرض عليه. وتتبدى جمالية التعبير الدرامي الشعبي في تحقيق فرجة شعبية قائمة على استرجاع صور فرجة تراثية أنثروبولوجية؛ بإشراك البطل في "حلقة ذكر" ودروشة؛ اعتقاداً يقينياً منهم بأنها كفيلة بعودة ذاكرته إليه، فالفرجة في ذاتها تحقق روعة استرجاع مظهر من مظاهر الفرجة التراثية؛ حيث تتحقق البهجة لدى المشاركين في حلقة الذكر وجدانياً، وتتحقق ظاهرياً لجمهور العرض نفسه، وتتحقق وجدانياً وإدراكياً لدى نخبة المتفرجين على ذلك العرض عند إدراكهم لما وراء إعادة الصور التراثية التي تسربت من بين رواسب الثقافة الطقوسية الماضوية إلى وجدان الغالبية من شعوب البلاد التي استنامت للخرافات؛ عندما أرخت أذانها لحكي العنعنات المنبرية؛ سواء بالخطابة التي ولي عصرها، أم عبر شاشات فضائيات ثقافة الخلاء والخواء.

وتأتي الروعة بوصفها أثراً جمالياً ونفسياً في عملية الفرجة المسرحية للوحات الاستعراضية

# ست الحسن.. العرض أقوى منه النص والسلامونى تجاهل الإشارة إلى اعتماده على «جان أنوى»

أبو العلا السلامونى واحد من الكتاب المهمومين بقضايا الوطن، وفى مسرحيته «ست الحسن» يتناول قضية بالغة الأهمية، وهى قضية مصر بعد أكتوبر 1973، ويقول بوضوح يصل لحد المباشرة: إن مصر فى حاجة لعبور ثانٍ بعد العبور العسكرى، عبور مدنى يحقق النصر على اللصوص الذين يسرقون ثمار أكتوبر، ويحولون الأبطال الحقيقيين إلى غرباء فى وطنهم.

تبدأ مسرحيتنا فى ساحة بإحدى القرى، ونرى راوياً شعبياً يدخل ومعه «غريب»، الجندى الذى خاض حرب أكتوبر ثم عاد فاقد الذاكرة. ونعرف أن الراوى قد فقد ولده فى الحرب، وعرض على «غريب» أن يجعله مكان ولده المفقود، إلا أن الغريب يصير على الدوران فى البلاد، لعله يصل إلى بلده، ويتعرف الناس عليه، ويعيدون إليه الذاكرة.

والقرية التى تدور فيها الأحداث غير محددة الاسم، وعدم تحديد الاسم يفيد التعميم، أى أنها تصبح كل القرى المصرية، أو مصر كلها.

يختلف الناس حول الغريب، ويرى كل منهم فيه شخصاً عزيزاً مفقوداً، مما يشكك فيما يقولون، إلا أن الأمر يتغير حين تأتى «خضرة»، الشابة، الجميلة، التى تدخل بفستان الفرح، وتعلن أن الغريب هو «علوان» ابن خالتها، وخطيبها الذى رحل ولم يعد. وتؤكد أن طيفه زارها فى المنام، أخبرها أنه سيعود، فلبست ثوب الفرح فى انتظاره. ولا يلبث أن يدخل سليم بن ضاحى، ابن عم علوان، ويتنكر لعلوان، ونعرف منه أن «خضرة» اردت ثياب الفرح لأنها ستزف إلى الليلة.

وتدخل أم علوان، وتتعرف على ولدها، وتتبين من خلال حديثها أن ولدها لم يكن مجرد خطيب لخضرة، بل تزوجها قبل السفر للحرب، وأنجب منها طفلاً أسمته «حربى» لكنها خافت على الولد من الطامعين فى الإرث فقاتلت إن الولد أخو خضرة وليس ابنها. ويدخل ضاحى، ونعرف أن ضاحى (عم علوان) تزوج أمه بعد وفاة أبيه، واستولى على الأرض بعد غياب الابن فى الحرب.

ويستدعى العمدة الغريبين، ويذهب الجميع وراهما، وهناك تبدأ عملية استعادة الماضى الذى يمكن أن يساعد الغريب على استعادة ذاكرته، ومن خلال حكايات خضرة، وحديث الأم عن طفولته، وحكاية «الشاطر حسن» التى كانت تحكيها له ولخضرة معا، نعرف أنه كان فى طفولته وصباها يتقمص دور الشاطر، ويلحم بأن يأتى بالجوهرة من البلاد البعيدة ليقدّمها لحبيبة، مثل أبطال الحوادث.

ويستعيد البطل ذاكرته، ويصطدم بالواقع، بأن سليم وضاحى قد استوليا على زوجته وأمه وولده وأرضه، فيقرر أن يترك البلد ويرحل من حيث جاء، لولا أن صوتاً من الناس يعترض قراره، ويطلب منه البقاء والتصدى للصوص الذين استولوا على كل شيء: رغم أنهم لم يجاربوا، ولم يقدموا أية تضحيات من أجل مصر. ويقتنع الغريب بالرأى، ويقرر البقاء، وتنتهى المسرحية.

اهتم أبو العلا السلامونى فى مسرحيته بالتراث، والتراث الشعبى منه بالتحديد، لذلك سعى مسرحيته «غريبة مصرية»: والاسم طبعاً يذكرنا بتغريبة بنى هلال، أشهر السير الشعبية فى الوطن العربى.

يربط أيضاً بين بطله وبين «الشاطر حسن»، البطل الشعبى، الذى تُروى عنه الحوادث، وترى فيه الذاكرة الشعبية نموذجاً للذكاء والقوة فى وجه الظلم والاستغلال. كما يربط بين خضرة وست الحسن.

ويشبه أبو العلا السلامونى بطله بسيدنا «يونس» الذى ابتلعه الحوت، ثم أخرجه؛ فالحرب التى خاضها البطل كانت بحراً زائحاً، لكن حكمة الله أرسلت للبطل من ينقذه مثلما أنقذ الحوت يونس عليه السلام.

وفى النص المكتوب إشارات عديدة إلى التراث الشعبى العربى واليونانى، لكن المخرج – فيما يبدو – رأى اختصارها فى العرض الموجود على المسرح، وقد

أحسن فى هذا لأنه يحقق التكثيف.

ويستخدم كاتبنا حيلة معروفة فى التراث الشعبى للتعرف على البطل، وهى وجود حجاب معه يثبت هويته، علقته أمه له منذ رحيله، وهذا التعرف يحدث تحولاً مهماً فى الأحداث: إذ يتأكد الجميع أن «غريب» هو علوان. وهذه الحيلة نفسها نجدها فى سيرة «ذات الهمة» إذ إنها تربي غريبة عن أهلها، وعندما تكبر تحارب ضد أبيها الحقيقى دون أن يعرف كل منهما الآخر، وتكاد تقتله، لولا أن مربييتها «أم مرزوق» تتدخل فى الوقت الحاسم، وتعلن السر الذى لا يعرفه أحد، وأن «ذات الهمة» ابنة الأمير مظلوم، وللتأكيد على صدق ما تقول تطلب فتح الحجاب الملصق فى رقبتها، وإذا بالحجاب الذى لم يفتحه أحد من قبل يبين للجميع النسب الحقيقى للبطلة الشعبية.

ولا يكتفى الكاتب بهذا الربط بين بطله وبين الأبطال الشعبيين، ولا يقف عند الاستفادة ببعض الحيل التراثية مثل «الحجاب» بل نراه يستخدم بعض الفنون الشعبية ليكون استلهام التراث شكلاً ومضموناً، فيص على عقد حلقة ذكر، ودفعة زار، ولعبة تحطيب، كوسائل تساعد البطل فى التعرف على نفسه، وتعيد إليه ذاكرته، وتبلور شخصيته أمام المشاهد.

إن استخدام التراث الذى ذكرناه هو الذى يفسر لنا سر تعريف الكاتب لمسرحيته على غلاف النص المطبوع، بأنها «مسرحية احتفالية شعبية».

ويحسب للسلامونى فى «ست الحسن» قدرته على الصياغة الشعرية الجميلة، إذ إن معظم الأجزاء يتوفر لها عنصر الإيقاع، دون افتعال، ودون لى عنق الكلمات من أجل الوزن. ورغم هذا الإيقاع الواضح إلا أن كاتبنا صمت عن هذا تماماً واعتبر نفسه ناثراً.

ويتميز الحدث فى المسرحية بالحركة والتطور، ويخلو من السكون الملل، وإن كانت الاستلهامات الحركية (الزار، الذكر) يمثلان حشواً. وحسنًا فعل المخرج عبد الرحمن الشافعى الذى اختصر أجزاء عديدة من النص لتحقيق المزيد من التماسك والحوية.

والشخصيات تجمع – غالباً – بين البعد الواقعى والبعد الرمضى: ف «خضرة» والأم ورمزان لمصر، و«ضاحى» وولده رمزان للقوى التى تسرق وتنهب وتستغل، و«غريب» رمز للمقاتلين الذين بذلوا العزيز والغالى و«خرجوا من المولد بلا حمص».

وقد أخذت حرارة الموضوع كاتبنا إلى الخطابية والمباشرة فى الجزء الأخير، ربما لأنه كان يريد أن يطلق صرخة تحذيرية حتى لا يضعى نصر أكتوبر ويسرقه اللصوص.

ومما أخذه على المسرحية أنها تقع فى فخ السذاجة فى أحد المواقف، فنرى البطل يريد أن يترك القرية ويمضى لاشيء إلا لأنه تبين أن والده قد توفى:

«غريب.... فين أبويا؟

الأم: ألف رحمة ونور عليه.

غريب: هو مات؟

الأم: مات بحزنه لما قالوا إنك...

غريب: لا يا خالة، مستحيل بعد العذاب ده الألقى أمى، وابويا ميت.

الأم: هى دى يا ابنى الحققة.

غريب: حقيقة مرة.. إيه حا يغصبني عليها؟

الأم: ده قدر مكتوب وما فى منه مهرب.

غريب: لا يا خالة. البلاد قدامى لسه كتير وياما.»

إننى لا أدرى سر اعتراض الغريب على موت والده.. هل أساء أحد للغريب فى هذه الميئة؟ الموت فعل إرادى حتى يعاقب الغريب القرية بأن يرفض البقاء فيها لأن والده مات؟

ومما أخذه على الكاتب أنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى أن مسرحيته مأخوذة عن المسرحية الفرنسية «مسافر بلا متاع» للكاتب «جان أنوى». ولعله من المفيد هنا أن نقارن بين النصين فى عجالة لتعرف على مدى اعتماد

أبى العلا على «أنوى».

إن الهيكل العام للبناء المسرحى يكاد يتطابق فى النصين. ولا يقف الأمر عند تشابه الهيكل، بل يمتد إلى ما هو

أكثر من هذا، مثل:

1 – الأسرة التى تستضيف بطل «مسافر بلا متاع» تضعه فى سريره ليتذكر، وبجال القرية يقترح وضع البطل فى تابوت لتعود إليه الذاكرة.

2 – التعرف فى «مسافر بلا متاع» يأتى من خلال علامة فى كتف البطل، وفى «ست الحسن» يأتى من خلال الحجاب.

3 – الشخصيات الرئيسية فى المسرحيتين واحدة تقريباً، فالدفعة التى تصطحب البطل فى النص الفرنسى يقابلها الراوى، والأم فى النصين موجودة، وإلى جوار الأم نرى الحبيبة. وإن كانت الشخصيات فى النص المصرى تختلف عن مثيلاتها فى النص الفرنسى طبقاً لاختلاف الفكر المطروح فى المسرحيتين.

ولعل آخر ما أقوله عن النص، هو أن النص المقدم على المسرح يختلف عن النص المنشور فى عدة أمور:

1 – تختلف بداية النص المطبوع عن النص المعروض، إذ

يربط النص المعروض الأحداث بالواقع الحالى.

2 – هناك مواضع عديدة تم اختصارها فى النص المعروض.

3 – تختلف النهاية فى العرض عن النص المطبوع.

4 – بعض الأجزاء أعيدت صياغتها للتحسين.

وفى رأى أن النص المعروض أكثر تماسكاً وأقل طولاً من النص المطبوع.

مسافر بلا متاع	ست الحسن
1 – البطل مقاتل فقد ذاكرته فى الحرب.	1 – البطل مقاتل فقد ذاكرته فى الحرب.
2 – إحدى النساء تصطحب البطل وتدور به على الأسر لتتعرف عليه.	2 – الراوى يصطحب البطل ويدور به على البلاد لتتعرف عليه.
3 – الأسرة التى تدور فيها الأحداث تتعرف على البطل، وتتمكن من أن تعيد إليه ذاكرته.	3 – القرية التى تدور فيها الأحداث تتعرف على البطل، وتتمكن من أن تعيد إليه ذاكرته.
4 – البطل بعد استعادة ذاكرته يقرر الرحيل لأنه لا يرضى عن ماضيه.	4 – البطل بعد استعادة ذاكرته يقرر الرحيل لأنه لا يرضى عن الحاضر.
5 – البطل يرحل.	5 – البطل يغير رأيه ويقرر البقاء والمواجهة.

بعد هذه الجولة الطويلة مع النص نتحدث عن العرض.. وأهم ما فى العرض هو رؤية المخرج المبدع عبد الرحمن الشافعى، وهى رؤية ذات طابع شعبى تتسق مع نص السلامونى، وقد عرفنا ملامح رؤية الشافعى فى عروضه السابقة، ويمكن إجمالها فى التالى:

– اللجوء للرواة وأسلوب الرواية.

– استخدام الآلات الموسيقية الشعبية، وإضفاء طابع غنائى على العرض.

– استخدام مفردات الكوميديا الشعبية اللغظلية والحركية.

– الاهتمام بالتعبير الحركى الراقص ذى الطابع الشعبى.

وفى هذا العرض نجد كل هذه العناصر، فالراوى ليس مجرد شخص يغنى، لكنه شخصية مسرحية تشارك فى صنع الأحداث وتطورها.

أما الآلات الموسيقية فهى الريابة، والنائى، والعود، والدريكة، بالإضافة للطلبل، وهى كما نرى آلات ذات طابع شعبى شرقى صرف، وتخلو تماماً من الآلات الغربية والحديثة، وهذا يحسب – بلا شك – للملحن القدير أحمد خلف، كما تحسب له الألمان «الريستاتيف» التى شارك الجميع فى غنائها، رغم أصواتهم الخشنة، ورغم طبيعة الكلمات التى تخلو من التطريب، وترتبط بمواقف درامية. ولعله من الضرورى هنا أن نحصى المغنين الذين شاركوا فى العمل: إسماعيل القليوبى (الراوى)، والفنانة المبدعة فاطمة سرحان، ورشيدة السيد.

وتجلت الكوميديا الشعبية فى عدة مواقف، لكن أهم موقف كان موقف الخفراء وهم يلعبون دور

الأمن المركزى، وقائدهم (شيخ الخفراء) الجبان الذى يرتعد حينما يكتشف ابتعاد الرجال عنه دون أن يدرى، والمفارقة التى تحدث وهو يعلم أن يضرب

فيضربونه هو، بالإضافة إلى الكلمات الساخرة، والحركة الهزلية، التى تجعل الجميع يضحكون على السلطة التى تحكمهم بالقوة والقهر.

أما التعبير الحركى فقد قام بتصميمه الفنان أحمد يونس، وشارك فيه الراقصون والراقصات والممثلون والممثلات أيضاً، مثل معركة التحطيب، والذكر.. ويوجه عام كان التعبير الحركى معبراً عن المعانى، مؤكداً عليها، خصوصاً فى الإشارة للحرب، ورواية قصة الشاطر حسن، وغير ذلك من المواقف. هذه هى عناصر الرؤية الشعبية عند عبد الرحمن الشافعى، يضاف إليها الجانب الفكرى الذى نلمسه فى العديد من الأشياء أهمها:

– إضافة كورس من النساء النقيات على جانب المسرح، ليعكس وضع المرأة فى ظل سيطرة اللصوص، فهؤلاء النسوة يكفئن البطلة لأنها تكشف شعرها، ويؤكد على أن حق الزوج أن يفعل بزوجه ما يشاء حتى لو قتلها.

– المشهد الافتتاحى الذى أضافه ليبين ما وصلنا إليه اليوم، فلم نعد نسمع لقصاص البطولة والفرسان، بل سيطرت علينا الرغبة فى مشاهد المغنيات العارية، والاستماع للأغانى الخلية، إلى جانب مشاهدة مباريات الكرة، وسيطرة نزعة اللامبالاة بآية قيمة.

– اختيار المواضع التى تم تحويلها لأغنيات، خصوصاً النهاية التحذيرية من إضاعة النصر.

ومما يحسب لعبد الرحمن قدرته على تحريك المجاميع الكبيرة على المسرح، من ممثلين، وراقصين، ومغنين، بحيث كان المسرح أشبه بلوحة فنية.

وقد وضع عبد الرحمن الفرقة الموسيقية على المسرح، وكأنه أراد أن يكسر الإيهام، لكى يجعل المتفرج ينفصل درجة عما يحدث بدلاً من الاستغراق فى الإيهام، ربما لإيمانه بأنه لابد من بعض الانفصال حتى يعطى العقل فرصة للتفكير، حين يدرك المشاهد أن ما يتم أمامه مثالية.

ومن الأشياء الإيجابية فى هذا العرض اختيار الممثلين..

كان أحمد ماهر مناسباً فى دور الغريب، فمظهره فيه بطولة، وأداؤه فى الأجزاء الخطابية جيد لتميزه بالصوت الجهورى، وإن كنت أرى ميله فى أحيان كثيرة للباك، رغم عدم الحاجة لهذا، فبطلنا لا يتذكر، وبالتالي ليس هناك مبرر للانفعال الذى يقترب من البكاء.

وكان مصطفى حشيش (سليم) وكمال عامر (والد ضاحى) من عناصر التميز فى هذا العرض، لأنهما لعبا دور الشر الذى يقوم بخلق الصراع فى مواجهة البطل الغريب ومن يقف إلى جانبه.

ومن الممثلات اللاتى لفتن نظرى فى هذا العرض سهير مصطفى التى قامت بدور الأم، واستطاعت باقتدار أن تعبر عن مشاعر الأمومة، والقهر، والتحدى للظلم، كعل استطاعت أن تتحول إلى نمرة وهى تدافع عن ابنها. كيف لم نر هذه الممثلة المبدعة من قبل؟ وأين كانت طوال السنوات الماضية؟

وكانت سحر حسن موفقة فى دور خضرة، فهى تتميز بقيام فارع بليق بفقاة ترمز لمصر، وأداؤها فيه صدق، وقدرتها على الغناء تشير إلى أنها يمكن الاستفادة بها مستقبلاً كفنانة شاملة.

ولابد من تحية أشرف شكرى (شيخ الخفراء) على خفة الطل التى استطاعت أن تضحك الجميع، وقدرته على الأداء الحركى والصوتى ذى الطبيعة الكاريكاتورية.

أما ديكور صبحى السيد فقد كان جميلاً رغم بساطته، استغل فيه الأبيض والأسود بشكل جيد، فالخلفية سوداء، والنخل أبيض، والمركب التى تشير إلى النيل، وإلى القفزة أحياناً بيضاء.

ولم يزمج صبحى السيد المكان بالقطع الثقيلة التى تعوق الحركة، فإلى اليمين توجد المقهى، وأعلاما يذكرنا بالجدران الفرعونية، وإلى اليسار ما يمكن أن يكون ركاناً.

والكرسى الذى يجلس عليه العمدة يشبه العرش، والمستويات الموجودة بالخلف تسمح بتوزيع الأعداد الكبيرة من المشاركين فى العرض.

إنه ديكور يميل إلى الرمزية، وفيه قدرة كبيرة على التعبير.

ولعل من المناسب فى ختام هذا المقال أن أتوجه للفنان عبد الرحمن الشافعى بسؤالين:

\* ما رأيك لو رفعت الزار من العرض؟ ألن يجعله هذا أكثر تماسكاً؟

\* ما رأيك لو قسمت الفلاحين إلى مجموعتين، الأولى مع ضاحى والثانية مع الحق، بدلاً من أن نرى الكل يشارك فى الموافقة على الشيء ونقيضه؟

\* ما رأيك لو كان كم جلاب أحمد ماهر مخطئاً، وأجانبه مقفلة بدلاً من أن يكون مثل ثوب راقصة البالية مفتوحاً من كل ناحية ليتيح لها الحركة؟ قد يقول قائل إن الهدف هو إبراز ثياب «الشاطر حسن» لتأكيد معنى الشطارة فى شخصية البطل، لكنى أقول إن النص واضح فى الربط بين الشخصيتين، والمعنى واضح فى مشهد الشاطر حسن. وهذا يكفى.. أم أنك ترى أن «التكرار يعلم الد... شطار»

وأخيراً... تحية لكل من شارك فى هذا العمل، الذى يحسب للثقافة الجماهيرية، ويكفى أن «ست الحسن» هو العمل الوحيد الذى تذكر أكتوبر فى ذكراه الرابعة والثلاثين.

## محمد السيد عيد



# 13

# مسرحنا

## 3 ملفات الاثنين 2007/10/8

### ● «الكيونة»

هى أن يصبح الممثل واعيا بكيف يحس بما حوله، أن يصل لمستوى أعمق داخل نفسه، ويبدأ فى إيجاد علاقة أكثر اكتمالا بما هو عليه، بما يحس به، بما يريده، وبالخبرة التى يمر بها.





## إعداد ضعيف ومشوش وأداء نمطى وعدم فهم لفكرة الحكيم

## حقاً الحياة حلوة.. لكن لى يفهمها

على النقيض؛ رغم أن هذا التناقض يأتي كتأكيد على رغبتها المخالفة له؛ وهى الرغبة فى الحياة؛ لكن فنياً لا يوجد تناغم فنى حتى فى حالة تأكيد التناقض بين الحركتين الدالتين على أحاسيس الشخصية الداخلية ورغباتها.

وقد استغرق البطلان فى الإحساس بالطبيعة الظاهرة للشخصية؛ فيوسف داود اهتم بالشكل الخارجى والحركة البطيئة التى تؤكد يأسه؛ بينما اهتمت نهلة سلامة بالحركة السريعة وإحساس نمطى لشخصية الراقصة غير أن كل ذلك لم يطرح الفكرة الفلسفية التى يعكسها توفيق الحكيم فى نصه الأسمى "لعبة الموت" وهى أنه عندما يختفى الإحساس بالأشياء والمكان وغياب الهدف يكون الموت.

فتوفيق الحكيم يطرح فكرته ليؤكد على أن الموت يأتي عندما لا تكون هناك قدرة على الاختيار..... وعندما يفقد الإنسان الإحساس بأهمية الحياة وبالأشياء سيأتي الموت.

وسؤال الموت الذى يعيشه البطل هو سؤال الزمن؛ فهو ينتظر الموت لأنه شعر بانتهاء دوره فى الحياة.

وعندما يجد إحساساً جديداً من خلال علاقته مع الراقصة بعد أن فقد أسرته وأصبح وحيداً يعود إلى الحياة والرغبة فيها.

كل ذلك فشل العرض فى تأكيده؛ لكن بقيت الحالة الإنسانية فى العرض؛ رغم أن نهلة سلامة اعتمدت أيضاً على الشكل الخارجى للشخصية فى استخدام الملابس الساخنة.

بينما جاء الديكور لمحمد صابر أفضل عناصر العرض؛ حيث قدم لوحة تشكيلية تتميز بالحس الجمالى والفنى، وساهمت فى الإحساس بالجمال معوضة بطة الإيقاع؛ وهو ما تضافر أيضاً مع موسيقى ياسر مطر، المعبر عن الإحساس الداخلى للشخصيات وعن اللحظة الدرامية.

وأخيراً هذا العرض بشكله التقليدى لماذا يقدم فى غرفة صغيرة؟! إنه سؤال يسأل للمخرج أسامة رعوف الذى بنى عرضه على الرؤية من جهة واحدة، ولم تكن هناك مبررات كافية للتقديم فى قاعة صغيرة سوى أن شخصيات المسرحية قليلة.. لكن المخرج لم يسع إلى استغلال مكان العرض لتقديم رؤية مغايرة لما يمكن أن يقدمه للنص نفسه على خشبة مسرح تقليدى.

صلاح الحاج



أو التى فرضها على نفسه ورغبته فى الموت، غير أن الإعداد لم يسهل للتحويل والخروج من هذه الحالة فكانت تحولاً مفاجئاً.

وعلى مستوى العرض كان اختيار يوسف داود غير موفق؛ فهو صاحب إيقاع بطيء خاصة فى حركته التى اعتقد المخرج أنها تمثل إحساسه الداخلى بعدم الرغبة فى الحياة؛ إلا أن هذه الحركة البطيئة من يوسف داود جعلت إيقاع العرض بطيئاً وأحدث الملل كما أنها لا تتلاءم مع إيقاع نهلة سلامة الذى جاء

الراقصة لمخططة يتجه اتجاهاً آخر بالتنازل عن ثروته لصالح طلبة الجامعة.

إلا أن الحدث يتطور فى اتجاه مفاجئ حينما يقرر البطل أن يعيش الحياة ويسعد بها، وليأت الموت فى أى وقت؛ المهم أن يعيش اللحظة ويسعد بحياته. وعلى مستوى الإعداد لنص توفيق الحكيم ندرك ضعفه وتشوشه خاصة حينما يجنح إلى إيجاد مبرر إصابة البطل بالإشعاع النووى كى يقوده إلى تصرفاته اللامنطقية وحالة العزلة التى فرضت عليه،

## «الحياة حلوة» آه.. إنما العرض.. لأ

لنفسه وللمجتمع؟ - إذا كان هذا "المؤرخ" يمثل العلم والقوة والمال، فهل يجدر به أن يتعامل مع راقصة درجة ثالثة، بمنطق الانتقام منها.. لأنها ضعيفة، ولا تقوى على اتخاذ مواقف سوى التامر عليه؟

إننا أمام فكرة مشوشة، بلا ترابط، وتخلو من رؤية واضحة، وتحتاج لمعالجة أكثر عمقاً وجدية.. بدلاً من هذه النهاية الساذجة، التى تشبه نهايات الأفلام العربية، حين يأتي المخرج بالحل المعجزة الذى يبعد عن منطق التطور الدرامى، تتم المصالحة الفورية بين المؤرخ والراقصة، بهذه البساطة؛ وهو الشخص المعادى لنفسه ولللبشر.. من الذى أعاد إليه صوابه.. أهى الغائبة؟.. كيف؟!

هذا فضلاً عن التلويل والملل الذى أصاب العرض، وقد وفق المخرج فى اختيار يوسف داود فى دور المؤرخ، أما نهلة سلامة فقد بذلت جهداً أوصلنا إلى حد البكاء، وهى تقنع المؤرخ بأن (الحياة حلوة)، ولكن غير المقبول أن يصمم لها المخرج رقصة لا مبرر لها، خاصة إذا كانت لا تجيد الرقص! جاء الديكور واقعياً، موائماً لكان العرض، وهو عبارة عن "سويت" فى فندق، قسمه "محمد جابر" إلى ثلاثة أجزاء، واستغل قاعة العرض على أفضل ما يكون، كما جاءت الموسيقى موحية فى بعض الأحيان، وكذلك الإضاءة التى اعتمدت فى معظم المشاهد على الإضاءة الكاملة.

ولم يكتف أسامة رعوف بالإخراج، لكنه قام بدور ابن المؤرخ فى مشهد (فلاش باك).. مش كفاية الإخراج؟

حنان مهدي

اخترعه العالم من تكنولوجيا سوف يسهم فى تدمير الحياة على الأرض، ونحن مارلنا نحدق بأعيننا، ونملئ صمتاً، ولا نحرك ساكناً، فلا مواقف فردية، ولا جماعية، ولا دولية، لا أحد يفعل شيئاً حيال لعبة الموت العالمية التى جسدتها الحروب العالمية، وما حدث فى هيروشيما ونجازاكي، وما يحدث فى أفغانستان والعراق، وفلسطين، وكل الإبادات الجماعية الأخرى..

يقرر هذا المؤرخ الدخول فى لعبة الموت، فيتحايل لتدمير "الراقصة" بأن يكتب لها كل ثروته، بشرط عدم التصرف فيها إلا بعد موته، وهو يخمن أن المال (الميراث) سيجعلها تقوم بقتله، وبالتالي يقبض عليها وتحاكم، وعندها ستعرف أنه كان سيموت من تلقاء نفسه، مما يزيد من إشباع رغبته فى السخرية والتدمير.. فإن كان سيموت، فليعجل بنهايته ويدفع بالآخرين معه أيضاً.. هكذا تسيطر عليه الهواجس، وتصبح الجريمة هى كل ما يصبو إليه، وتتوالى الأحداث إلى أن يكتشف أن الراقصة لا تنتوى قتله، وأن ماله لا يعينها، وأنها كانت ستتنازل عنه للتلاميذ الفقراء، فيعود إليه وعيه المتقاتل ويرى أن (الحياة حلوة) وبها أناس يستحقون أن يعيش من أجلهم، ويسعد بصحبته.. وينتهى العرض ويصفق الجمهور، دون أن ندري ماذا أراد مخرج العرض أن يقول..

إن هذه الفكرة الفلسفية الرائعة لتوفيق الحكيم ليست مستهلكة فى مسرحنا المصرى، ولكن هناك عدة أسئلة تفرض نفسها علينا فى هذا العمل وهى:

- هل معرفة أحدنا باقتراب الموت تجعله كارهاً للحياة ناقماً على من فيها؟!

- هل شخصية أستاذ التاريخ من السهل أن تقع فى براثن هذا الإيحاء النفسى.. ليتحول إلى عدو

عرض "الحياة حلوة" المأخوذ عن مسرحية "لعبة الموت" لتوفيق الحكيم تم تقديمه على قاعة يوسف إدريس بالمسرح الحديث، من إنتاج مسرح الشباب، ضمن عروض المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى، من إخراج أسامة رعوف.

تدور أحداث العرض حول "مؤرخ مصرى" يحاضر فى جامعة بإحدى الدول الأوروبية، وأثناء ذلك يصاب بالإشعاع فيدرك اقتراب النهاية.. فيعود إلى مصر، وينظره غاية فى السخرية من الحياة يقرر أن يكتب كل ثروته لراقصة درجة ثالثة تسمى (كليوباترا!) كان قد تعرف عليها فى إحدى سهراته، فمؤرخنا قد امتلأ حقداً وبغضاً ورغبة فى التدمير، فهو يرى أن العالم كله يلعب "لعبة الموت" على مر العصور، وفى العالم أجمع، وأن ما



# الملتقى الأول للفنون المسرحية لجامعات الدلتا



إلى دوره أبعادا سياسية أنية؛ جعلت العرض يتخطى تاريخ تقديمه لأول مرة في أواخر السبعينيات، وللمح قد قدم المخرج عرضا متكاملًا وناضجا، قد يستفز طموحه ليقدمه في عرض جماهيري غير طلابي..

وقد استقرت لجنة التحكيم المكونة من المسرحيين: محمد الشربيني، وحسن سعد، وكاتب هذه السطور، على منح الجوائز التالية للمشاركين في هذا الملتقى المسرحي الأول لجامعات وسط الدلتا .

## جوائز العروض

الأول: عرض «ليالي الحصاد» لجامعة المنوفية  
الثاني: عرض «الغرافير» لجامعة كفر الشيخ..  
الثالث : عرض «بعد أن يموت الملك» لجامعة طنطا .

## جوائز التمثيل

### رجال

الأول : وائل شعبان جاد في مسرحية «الغرافير»  
– جامعة كفر الشيخ. الثاني: أحمد وجيه في مسرحية «ليالي الحصاد» – جامعة المنوفية.  
الثالث: محمد ممدوح موسى في مسرحية «الأستاذ» – جامعة بنها.

### نساء

الأولى: داليا كامل الشامي في مسرحية «الغرافير» كفر الشيخ. الثانية: نهلة كمال في مسرحية «ليالي الحصاد» المنوفية. الثالثة: ياسمين جلال في مسرحية «الأستاذ» بنها.

## عبد الغنى داود

# جراحة في المسرح.. وضعف في الحبكة

"الفهلوان  
فى أسقوط"

ممتعة بطلها المجاميع وذلك عن طريق تعامله مع المجاميع بخبرة ووعى كاملين عن التعبير الحركى الموحى والموصل للحالة المطلوبة من خلال فانتازيا الأحداث التى اختلط فيها الحقيقى بالتشخيص ليعبر عن مدى عبثية وزيف الواقع، ساعده فى ذلك الأشعار البسيطة الساخرة وكذلك ألحان محمد فرغلى العذبة الرقيقة التى عبرت عن حالة أبطال العرض بدقة، لكن الديكور لم يضيف شيئا لا للعرض ولا لمصممه د. ممدوح الكوك. وكان كأنه رؤية لم تكتمل أو ديكور لم يتم تنفيذه بعد.

أما عن التمثيل .. فقد كان اختياراً جيداً لمجموعة من الشباب وثق فيهم المخرج واعتمد عليهم، مثل عبد المجيد عبد العزيز، ومحمود عبد اللاه، ووليد يوسف نوح، وهانى محمد، وعصام عبد النبى، وأحمد ثابت، وإيمان المشهور فجاء أداؤهم موفقاً إلى حد بعيد مع الوضع فى الاعتبار خبراتهم المتواضعة وصغر السن، وإن كان المخرج لم يوفق فى اختيار أحد أهم أدوار العرض. كما كان لوجود بعض الخبرات مثل كريم محمود، وجمال الدين ثابت، وعبد الكريم مصطفى، وكفاح عبد الحميد، وجمال قنديل، دور فى دفع هذا الشباب ورفع المستوى الفنى للأداء التمثيلى.

مسرحية الفهلوان نص معد عن مجموعة أعمال لرأفت الدويرى، عابه بعض الغموض فى الأحداث .. وإن كان يبرز هذا الغموض بمحاولة الالتفاف على حدة جراحة النص .

جدير بالذكر أن "جميع عناصر العرض وأعضاء الفريق من أسقوط عدا المخرج" وهى ظاهرة تحسب للفرقة وإدارة قصر ثقافة أسقوط.

## حسام الدين عبد العزيز

«الغرافير» تأليف يوسف إدريس، وإخراج حسن فرو، وهو النص التجريبي الذى قدمه مؤلفه مع مخرجه كرم مطاوع، فى منتصف الستينيات، الذى أصبح نصاً كلاسيكياً الآن.. وقد التزم المخرج بالنص التزاماً حرفياً، معتمداً على أشعار وديكور إبراهيم الرفاعى، وعلى موتيفة الإيقاع لتقديم مشاهد العرض، وأضاف تلميحات سياسية حادة على لسان – السيد – الذى قام بدوره وائل شعبان بجهد واضح، كما برزت فى الأداء: داليا كامل، التى قامت بدور «صاحبة الدور، وزوجة الميت» ومن العناصر النسائية هند سعد، ونورمان أحمد، وإلى جانبهم محمد أحمد عرفات فى دور «الفرفور».

وأخيراً وفى اليوم الخامس قدمت جامعة بنها مسرحية «الأستاذ» تأليف: سعد الدين وهبة، وإخراج أسامة شفيق، الذى قدمها فى شكل استعراضى هو أقرب إلى روح النص الفانتازى، موسيقى محمد صبحى، كلمات طارق عمار، ألحان أشرف السبكى، استعراضات ساهر يسرى، ديكور أحمد فتحى سعيد، مادة فيلمية أحمد الشرقاوى، وعمرو متولى، وهو العرض الذى قدم نص سعد الدين وهبة فى شكل مبتكر وأقرب إلى طبيعته، ومن خلاله قدم المخرج مجموعة من المواهب المبشرة مثل: محمد رضا: الذى يتميز بخفة ظل واضحة ودينامية حركية فى الأداء فى دور «الأستاذ»، وياسمين جلال التى جسدت شخصية «الملكة» بوعى وثقة، وإبراهيم الجندي فى دور «النادى»، ومحمد ممدوح مرسى الذى استطاع أن يمسك بكل خيوط اللعبة بمهارة وحذق ذوى الخبرة من المحترفين، وأن يضيف

تأليف د. فوزى فهمى، وإخراج الطالب أحمد العموشى الذى قام بدور «أوديب» ونشير إلى إبداعات الطلبة فى هذا العرض الطموح من تنفيذ ملابس للطلبة رشا أبو المعاطى، ومكيان الطالب محمد المرسى، وإعداد موسيقى للطلاب محمد أسامة، ومساعد مخرج الطالبة أمينة عادل، بالإضافة إلى ديكور المتميز محمد قطامش، وقد بذل المشاركون جهداً فى الأداء، وعلى رأسهم: أحمد العموشى، ومحمد المرسى فى دور «تريسياس»، ومحمد حسن فى «دور كريون»، وولاء مصطفى فى دور «جوكاستا».

وقدمت جامعة المنوفية مسرحية «ليالي الحصاد» تأليف محمود دياب، وإخراج: علاء الكاشف، وهو العرض الذى كشف عن مجموعة من الممثلين البارعين من الهواة وعلى رأسهم تامر رمضان فى دور البكرى، ومحمد سلام فى دور «سلامة» ونهلة كمال فى دور «ست الكل»، وأحمد السبكى فى دور حسان الغاوى، وأحمد وجيه فى دور «على الكتف» واستطاع المخرج فى هذا العرض أن يقدم لوحات درامية حية، معتمداً على سينوغرافيا: أحمد الغيدانى، بما يشير إلى ثراء الخيال والتمكن والمعرفة الواعية بآليات لغة خشبة المسرح. وفى اليوم الرابع قدمت فرقة كلية التربية الرياضية التى تمثل جامعة كفر الشيخ مسرحية

قدمت جامعات طنطا، والمنصورة، وبنها، والمنوفية، وكفر الشيخ، عروضها المسرحية الخمسة بقاعة الاحتفالات الكبرى بالجمع الطبى بجامعة طنطا: تحت رعاية د. عبد الحى صدقة «رئيس الجامعة»، ود. عزيز كفافى «نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب»، وبإشراف مجموعة نشطة من العاملين هم: إلهام أبو اليزيد، وأحمد تاج، وإبراهيم كريم..

وللمح فإن قاعة الاحتفالات الكبرى بالجمع الطبى بجامعة طنطا نموذج مشرف لما يمكن أن تكون عليه قاعات المسرح، ولا أتصور أن بالقاهرة قاعة مسرح بهذا المستوى الرفيع من التجهيز والتقنيات، التى يشرف عليها مهندس ديكور كفاء هو الفنان سمير زيدان، وعلى منصة هذه القاعة تم تكريم الفنانين: السيد راضى، وخليل مرسى، ود. عادل هاشم.

وعلى مدى أيام الملتقى الخمسة، والتى يأمل منظموه أن يصبح الملتقى الثانى فى العام القادم وقد انضم إليه المزيد من الجامعات . قدمت جامعة طنطا مسرحية الشاعر صلاح عبد الصبور «بعد أن يموت الملك» من إخراج أسامة شفيق: الذى حاول أن يفك ألغاز النص بأن أقحم (راوى ورواية) لفك شفرات هذا النص العبثى.. مستخدمين فى ذلك اللهجة العامية، وقد برز فى الأداء كل من: تامر عبد السلام فى دور الملك، وأحمد عاطف فى دور الشاعر، ومحمود إسحاق فى دور الخياط، وكذلك هند إبراهيم فى دور الملكة، وتميز العرض بديكور موح أقرب إلى عالم النص الأسطورى.

وقدمت جامعة المنصورة مسرحية «عودة الغائب»

أول شئ، سيتذكره المشاهد بعد انتهاء العرض هو الجراحة فى الطرح التى لم يعتد عليها مشاهد مسرح الأقاليم خاصة فى الصعيد.

فقد قدمت فرقة أسقوط القومية المسرحية على خشبة مسرح قصر ثقافة أسقوط. العرض المسرحي "الفهلوان الوهمان" تأليف رأفت الدويرى وإخراج رشدى إبراهيم ليقولا كلمتهما من خلال واحد من أجرا العروض المعبرة عن وجهة نظر واضحة ومحددة تجاه إحدى القضايا الشائكة التى يتهامس بها الشارع المصرى هذه الأيام.

تبدأ أحداث العرض فى العصر المملوكى عندما يقرر جوقه الليالى الملاح تشخيص فصل من فصولهم ليخضعوا به الفهلوان .. ذلك الرجل التافه الغارق فى أحلامه وخرافاته، وتزداد اللعبة متعة عندما يندفع الفهلوان ويصدق هذه الكذبة ويبدأ التصرف مع أفراد الجوقه على هذا الأساس، فيقوم "شلعلع" أحد المناضلين المطاردين من قبل السلطان وجنوده ويندس وسط الجوقه ويشاركهم لعبتهم على الفهلوان ويوجه له اتهامات صريحة بكل جرائمه ضد الرعية ليوضح مدى ظلم وتجبر السلطان، وتتوالى الأحداث على هذا المنوال إلى أن تكون المفارقة قرب نهاية العرض عندما يبدأ أفراد الجوقه أنفسهم فى تصديق هذه الكذبة التى اخترعوها والاعتقاد بأن الفهلوان الوهمان عديم الفائدة قد أصبح فعلا السلطان، لتنتهى بهم اللعبة وقد سقطوا عند أقدامه – بعدما يولد من جديد – يلهثون وراء موائد أو هامه التى لا تنتهى.

رغم الحبكة الضعيفة نتيجة الإعداد الجائر على النص والإضافة من نصوص أخرى لنفس المؤلف قد أدت إلى تشتيت المتلقى .. إلا أن المخرج المضمهر رشدى إبراهيم استطاع أن يؤلف بين كل عناصر العرض فى تناغم مميز ويصنع حالة فنية



● الملاحظه أن طالب التمثيل فى مصر يكون لديه ميل لأن «ينسخ» ما رأى الآخرين يفعلونه على المسرح، بدلاً من البحث داخل تجربة حياته الخاصة ليخرج كأننا بشريا جديداً على المسرح. والنتيجة هى ما يعرف بالـ «كليشيهات»، أو السلوكيات النمطية التى تشوب أداؤهم لأدوارهم. ومن المؤسف أن كثيرين من الممثلين لدينا يتعلمون التمثيل عن طريق تقليد ممثلين آخرين،، يكتسبون «أسلوبهم» من مراقبة الممثلين على الشاشة أو المسرح. إن «الكيثونة» ليست مجرد طريقة للعمل، وإنما فلسفة متكاملة وأسلوب حياة، «الكيثونة» هى أن يختبر الممثل من يكون وماذا يريد، أن يتابع عمله من أجل تحقيق ذاته، ويجنى ثمار العملية الإبداعية – هذا هو ما توفره «الكيثونة».



● الممثلة إيمي سمير غانم تستعد حالياً للوقوف على خشبة مسرح ميامي بعد انضمامها لفريق عمل مسرحية "ولاد اللذينة" التي تستأنف عروضها ثاني أيام عيد الفطر القادم، المسرحية تأليف أسامة أنور عكاشة، وإخراج محمد عمر، إنتاج المسرح القومي.



■ أحمد خميس

## حصان الدم يلقى عنق مكبث

### لمصالح التفسير السياسي

ألا انطفئ يا شمعة وجيزة ما الحياة إلا ظل يمشى، ممثل مسكين يتبخر ويستشيط ساعته على المسرح ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية، يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، ولا تعني أي شيء.

ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا

أقنعت أنه من المستحيل أن يقهره أحد، والأخرى أنه من المستحيل أن يقتله أحد، إنه حتى في لحظات الكشف النهائية لا يتزعزع واثقاً من كلام الجنيات إلى أن يفاجئه مكدف قائلاً:

فلتأس من سحر

ودع الملاك الذي رحت تخدمه

يخبرك بأن مكدف من رحم أمه

انتزع قبل أوانه

هنا فقط ينهار مكبث الانهيار الأخير فلقد فوجئ قبلًا بتحريك الغابة وسقوط النبوءة الأولى وكلمات مكدف صدمته الضربة الأخيرة فينهار ويقتل بسهولة.

أما في العرض العراقي فقد تم اختصار النص الأصلي بالقدر الذي يخل بالحد الأدنى، فأنا أفهم أن يقوم الدراماتورج بمعالجة النص بالقدر الذي يتيح لمتلقي هذه الفترة، لكي تتم إزاحة النص الشكسبيرى من أجل تفسير عصرى بدا تلغرافيا فهذا هو غير المفهوم! كما أنه وتحت دعاوى التفسير العصري، قد ضحى بالمواقف والشخصيات فبدا العرض

وكلاهما يسير من جريمة لأخرى طلباً للأمان المفقود.

وتعد مسرحية مكبث من أقصر مسرحيات شكسبير ومأخوذة في الغالب عن كتاب توارينج اسكتلندا، لمؤلفه (هونشيلد) وقد قدمت للمرة الأولى عام 1606 بعد هاملت وعطيل والصاع بالصاع والمالك لير، وما يميزها عن المأسى الكبرى هو سرعة إيقاعها ووقوع شخصياتها الكبرى (مكبث وزوجته) تحت تأثير الجنيات طوال الوقت.

ولعل الأحلام الرهيبة التي تفرز مكبث وزوجته كانت بسبب الضمير القلق طوال الوقت والذي لا يرضى بما حدث ويسبب الآلام لأصحابه، وهو المصدر الرئيسى لأحلام الزوجة عن عطور الشرق التي لن تمحو آثار الدماء من يدها، ولكن مكبث الذي كتبت عليه اللعنة الأبدية يثق بكلام أخوات القدر من أنه لن يقتله رجل ولدت أمه، كما أنه لن يقتل إلا إذا زحفت الغابة. هذه النبوءة جعلت مكبث ينزع كل خوف من قلبه حاسباً أنه فوق الجميع لأن إحدى النبوءتين

لعل أهم ما يميز مكبث شكسبير عن بقية مأساه الكبرى أنها تقدم أنضج رؤية للشر، فليست هناك مسرحية من المسرحيات يقوم فيها الشر بهذا الدور الجبار، ففي "المالك لير" مثلاً يتمثل الشر في أربعة شخصيات هم (فورييل، دنكن، آدموند، وكورنول) وبقية الشخصيات تبدو ضحايا رعونة الملك وسرعته في الحكم على أمور لم تبد بعد، أما في مكبث فقد تحول الشر إلى البطل والبطلة، والمسرحية مرتبطة إلى حد كبير بمسرحية هاملت فأحجام مكبث عن قتل دنكن والضعف المشين الذي تمنعه به زوجته يماثلان عدم قدرة هاملت على القتل حسب ما أشار إليه طيف أبيه ولو أن الفعلين مختلفان حيث يعد مقصد هاملت نبيلاً لأنه يبحث عن العدل الاجتماعي والقصاص المدعوم بالقانون، أما مكبث ففعلته مشينة ولا تقوم إلا على خسة النفس وهواها، وهي تشبه هاملت أيضاً في الشخصيات (فمكبث) يشبه (كلوديوس) عم هاملت فكلاهما قاتل ومغتصب للحكم

في هذا العرض وكانا بدليلين للأحداث والشخصيات. كما لعبت السينما ومنصة الرئيس الجانبية دوراً مهماً في تحديد هوية العرض فالرئيس (مكبث) على الشاشة بدا صارماً وهامياً ولا يهتم الأعداء يتحدث بصوت جهورى نجح المخرج في أن يجعله معوجاً حتى يؤكد المعنى التهمى، وحينما تسربت إليه معلومة موت الملكة كان متماسكا وغير مبالي، وحتى حينما يضع أحدهم أمامه ورقة تقول بأن الغابة تزحف نراه غير مبالي ولا تتحرك له شعرة!

أما الرئيس على المنصة فإنه ينعى العراق وحمامات الدم والقتل العشوائى في الشوارع الأمر الذي أثار المشاهدين وأغلبهم من العراقيين فتعاطفوا مع الموقف كثيراً.

ولما لم يكن هناك تعقيد بالمعنى المفهوم فإن النهاية السريعة لم تكن مفاجئة فالموضوع كله كان يصب في اتجاه آخر، الأمر الذي فسر طريقة في التناول ظهرت في مشاهد بعينها كمشهد شاشة السينما والمنصة الجانبية، أما هلوسة وجنون الليدى مكبث فلم يعتن به بالقدر الكافى وبدت الممثلة في عمق المسرح لا تجد الكلمات الكافية للحالة الشعورية التي يجب أن تكون عليها.

وكذا بدا مشهد ما بعد قتل الملك (دنكن) مهتما بالطريقة الجديدة لا بالفعل الدرامى فالليدى تحمل في يدها بروجكتور الإضاءة لتفصح خلجات وجه زوجها المرتبك بعد القتل والممثل هنا كاشف لأدوات، لعبته مراهن على فصل متلقيه عن الإيهام المزعم وداع لطريقة مختلفة في التلقى، طريقة تنحاز أكثر للتفسير السياسى حيث الفترة الراهنة بكل ما تحمله من مأس ودم وقتل عشوائى في الشوارع.

وقد بدت هذه الطريقة مهمة أكثر بكشف أدوات اللعبة للمتلقى حتى يكون متنبهاً للقضية التحتية التي يقدمها التناول الدرامى، فما يقال على السطح يحكى شذرات من موضوع مكبث وما لم يقال كان أعمق حيث اعتمد على فكرة نسج باطن الحكاية بالوضع الاجتماعية والسياسية، وتراه في بعض الأحيان يقوم بذلك النسج علناً أو بطريقة مباشرة حتى يؤكد المعنى العام للمتلقى الخامل.

وبذلك يكون الدور الرئيسى في العمل لأجهزة الإضاءة والملابس الحديثة والمسرح مكشوف الجوانب والخلفية. أما مجموعة الممثلين محمد هاشم، وفرح طه، وطه ياسين، فقد أدوا أدوارهم باتقان وقوة متبعين طريقة تون الصوت الصارم، غير عابئين





● ظل المدربون لسنوات عديدة يقومون بالتجريب في نظام ستانسلافسكي، تارة كما هو، وتارة مع إحداث تعديلات - جذرية أحياناً - وتارة بتغييره كلية واستحداث نظم جديدة، أو على الأقل ابتكار أنواع جديدة من التدريبات لم تكن لتخطر على بال ستانسلافسكي أو يوافق عليها. وهذا تقريباً ما فعله إريك موريس. فهو يقر أنه ابتكر تمارين تستدعي أن يبحث الممثلون عن وجهات نظرهم الشخصية في كل شيء، وأن يعبروا عنها.



## حصان الدم... بينه النصه الشكسبيرى والتجريب والعهم العراقى اليومى

لعل نص شكسبير المسرحى (مكبث) من النصوص التى يرى البعض أنها أعمق رؤيه للشئ الإنسانى الذى يستطيع كاتب أن يجسده فى نص مسرحى درامى، سيما وأنه يبتدع داخل جو مملوء بالحروب والغيبيات والقيادات العسكرية وما تشكله هذه النقطة من بداية لصراع دموى كبير يتلمسه القارئ منذ بداية المسرحية، فمكبث القائد وبانكو القائد، والصديق لمكبث، والانتصار، الذى تحقق على أيديهما فى ساحة القتال، والمصادفات التى تقابلهما فى طريق عودتهما (الساحرات) وإخبار مكبث بأنه سيكون يوماً ما ملكاً واستماع بانكو لهذه التنبؤات تعطى إحياء منذ البداية أن النفس البشرية سيكون لها دور كبير فى هذا النص المسرحى خصوصاً وأن للنصر أحياناً انعكاسات سلبية على الأشخاص الذين يحققون ذلك النصر، وفعلًا يحدث مايمكن أن يفتنبا به أى قارئ لهذا النص فالنبوءات تؤخذ على محمل الجد، والمؤامرات تحاك ويدخل عنصر آخر إلى اللعبة المسرحية.

المسرحى، فلم تستطع أن تعطى ملمحاً واحداً أو أن تجعل المتلقى يستطيع أن يسمع أو يرى اللبدي مكبث تلك المرأة التى استطاعت بما تملك من شر أن تحول الملكة إلى جرح كبير ينزف ويقطر دماً، فقد بدت فرح طه بسبب عدم تلمسها مع روح الشخصية، وبسبب طريقة الإخراج التى لم تعر أهمية كبيرة إلى أسلوبية الممثلين بل تركتهم يتخطون ويتبعدون عن التماس المباشر مع المتلقى بسبب افتقارهم إلى الدهشة والاكتشاف والبحث داخل هذه الشخصيات التى يكتنفها فى الغالب الكثير والكثير من الأسرار والدهاليز التى لا يستطيع الوصول إليها إلا ذلك الممثل العارف بأسرار مهنته وبقدرته الفائقة على التحليل والإدراك، ومن ثم قابليته الكبيرة على تحقيق الدهشة.. جاءت الحركة على المسرح بخطوط مستقيمة بحيث أسست على إحساس الملل لدى المتلقين، ولأندرى ما هو المقصود من دخول وخروج الممثلين بهذه الطريقة، التى ربما يكون المسرح التعبيرى أحياناً يستوجبها لإيصال حالات معينة غير أن مثل هكذا عروض لا أعتقد أنه الطريقة المناسبة، اعتمد المخرج على الإضاءة فى محاولة منه لكشف بواطن النص العسيرة على من ليس لديه درية ودراية كبيرة بشكسبير ونصوصه ومسرحه بشكل عام، غير أن الإضاءة لم تحقق الرؤية المنتظرة بل إنها استطاعت أن تكون أحياناً استكشافية أكثر منها جمالية، أى أنها أدت دوراً وظيفياً بدلاً من أن تؤدى دوراً جمالياً وفلسفياً كبيراً ومؤثراً، بينما الديكور كان عبثاً كبيراً على العرض المسرحى، لأنه لم يستخدم بما يكفى حيث إن العرض اعتمد على مفردات لم تستخدم إلا مرة واحدة (استاتييك) وذلك يؤدى إلى أن يثقل العرض بتلك المفردات إذا لم يستطع الممثل أن يتعامل معها، وأن يجعلها تتحول وتولد إشارات ودلالات إضافية فيها الكثير من الجمال، أما الموسيقى والمؤثرات فقد شكلت، بعدم وضوحها المقصود من قبل المخرج، عبثاً آخر على المتلقى، وجاء الزى حدثياً حيث ارتدت الشخصيات أزياء عصرية (بدل

ظهرت هى عرض مسرحى عراقى مأخوذ عن هذا النص العظيم ولكن تحت اسم (حصان الدم)؛ وهو من إنتاج الفرقة القومية للتمثيل فى العراق التابعة لوزارة الثقافة العراقية ومن إخراج المخرج العراقى جبار جودى، وتمثيل العراقى محمد هاشم، وفرح طه ود. رياض شهيد و حيدر منعر، قدم هذا العرض فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى؛ وهو من المهرجانات المهمة فى المنطقة والعالم، ويستقطب العروض المسرحية التجريبية المهمة، والتى تعنى دائماً بتقديم عروض تشاكس المألوف والتقليدى فى المسرح، غير أن العرض العراقى (حصان الدم) وقع فى إشكالات عديدة، تتمثل فى أن العرض لم يستطع أن يتماشى مع الأفكار الكبيرة والعظيمة التى احتواها النص الشكسبيرى، فقد عمد المخرج إلى أن يهشم أهم مشاهد النص المسرحى، ولم يستطع أن يقدم بدلاً عنها معادلاً سورياً أو فكرياً يعيد به بناء تلك المشاهد، فمثلاً يبتدىء العرض ومكبث يمتطى حصانه وهو صامت بينما نسمع بطريقة (البلاى باك) أصوات الساحرات وهن يتحدثن مع مكبث وقد بدا الصوت مشوشاً وغير مفهوم؛ مما أفقد العرض المسرحى البداية القوية التى يعتمد عليها المخرجون أحياناً لأجل إمساك المتلقى منذ البداية وفصل ذهنه عن ما هو خارج الصالة بالإضافة إلى أن مشهد البداية كان طويلاً وليس مبرراً، وبعد ذلك أخرج الحصان من المسرح ولم يستخدم أبداً، وهذا ما أضاف عبثاً آخر على العرض منذ بدايته، ثم إن العرض همش بشكل أو بآخر المشاهد المهمة داخل النص الشكسبيرى؛ كمشهد الخنجر الذى كان من المفترض أن يقدم بطريقة تتناسب وجغرافية وبيئة العرض المقترحة؛ بل على العكس جاء مشهداً خطابياً وخالياً من الدهشة أو الإشارة الجمالية والفكرية التى تعطى الإذن للمشاهد ليعرف أن مكبث قد تخلى عن آدميته وتحول إلى وحش كاسر، ومن ثم بدت المثلة التى تؤدى دور اللبدي مكبث أبعد ما تكون عن الدور وتقله داخل العرض

وهو بلا أدنى شك عنصر له دور كبير فى إحداث الحبكة المسرحية؛ ألا وهى شخصية (اللبدي مكبث) تلك الشخصية، التى استطاع شكسبير بعبقريته الفذة أن يجعل منها رمزاً أدبياً كبيراً يمتاز بالعمق الكبير بتبني الشر والتخطيط له والانغماس به حد اللاعودة، حيث تبنت « اللبدي مكبث» هذا الفعل بكل ضراوة وقسوة وإصرار، ويبدو ذلك واضحاً فى حوارها المونولوجى الداخلى لللبدي مكبث (إلى أيتها الأرواح التى توحى بنيات القتل.. جردينى من أنوثتى، حولى فى صدرى لبن المرضع إلى سم نقيع، سدلى فى جسدى كل منفذ تنفذ منه الشفقة.... إلخ) ثم إصرارها على أن تسرب هذا الشر كله إلى مكبث زوجها، والقائد العائد من انتصار كبير، والاستقبال الذى استقبل به داخل الملكة، وكذلك لا ننسى تأثير خطاب الساحرات له ومناداته به «أمير كلامس» ومن ثم الملك، وهنا تستطيع اللبدي مكبث بما امتلكت من شخصية قوية وتأثير كبير على مكبث، تلك الشخصية التى برع شكسبير فى رسمها وإعطائها ملامح فيها جرعة كبيرة من النزعة الشريرة، والقدرة على أن تحول زوجها إلى مجرد أسير لرغباتها وطموحاتها التى تؤدى فى النهاية إلى أن تسفك الدماء، ويتحول القائد العسكرى مكبث إلى قاتل يمتن القتل والمؤامرات من أجل بلوغ الهدف الذى وضعته له اللبدي مكبث، وكذلك نفسه التى لم يستطع أن يسمو بها بسبب كمية الشر التى منحتها له قدرة الكاتب الفذ، حتى يصل الأمر به إلى أن يقتل بانكو رفيق دربه وزميله بالقتال، وتنتهى المسرحية المكتوبة بمقتل مكبث على يدي ماكدف ابن الملك دنكان الذى انتزع من بطن أمه انتزاعاً، وليس بشكل طبيعى، وذلك ما خبرت به الساحرات مكبث عندما لقيينه ملكاً.. تناول هذا النص المسرحى مئات المخرجين فى مختلف دول العالم وأصبح حقلاً تجريبياً لعدد كبير من المخرجين فى العالم، وأسقطوا عليه مختلف الرؤى والتنظيرات والاجتهادات المسرحية، ولعل آخر التجارب التى



# سميوطيقا المسرح

اعتبر «مارفن كارلسون» Marvin Carlson في كتابه نظريات المسرح "Theories Of Theater" السيميوطيقا هي آخر ما قدمه منظرو الدراما في النصف الأول من القرن العشرين، كانت المحاولات الأولى بتطبيق نظرية السيميوطيقا قد تمت في «تشيكوسلوفاكيا» في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات على يد بعض أعضاء «حلقة براغ اللغوية». وفي عام 1928 نشرت الحلقة مجموعة من الأطروحات والفرضيات Theses التي استندت إلى منهجيتي المدرسة الشكلية الروسية Russian Formalism واللغويات البنوية Structural Linguistics لدى مؤسس هذا العلم العالم السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857 - 1913). وقد مهدت هذه الأطروحات السبيل لدراسة سيميوطيقا الفن، حيث ميز أعضاء حلقة براغ بين الوظيفة العملية للغة، أي لغة الناس التي يتواصلون بها من حيث هي قناة للاتصال ليس إلا، وبين الوظيفة الشعرية لهذا اللغة عندما تتحول هذه الأخيرة وتتجه نحو العلامة نفسها.

إن النص المؤسس لسيميوطيقا المسرح هو نص مقال «الفن كحقيقة سيميوطيقية» Art as Semiotic fact الذي كتبه Jan Mukromov-sky (1891 - 1975) عام 1934. ويان موكاروفسكي أحد أعلام مدرسة براغ، ومن أهم ما كتبه كان مقاله «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» Standard language and poetie language، وقد نقلته الراحلة ألفت كمال محمد الروبي إلى اللغة العربية ونشر في أحد أعداد مجلة النقد الأدبي «فصول»، ثم جمع بعد رحيله ضمن مقالات أخرى في كتاب حمل عنوان «بلاغة التواصل وتأسيس النوع» صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

واعتماداً على تمييز دي سوسير بين الدال Signifier والمُـدالـسـ Signified رأى موكاروفسكي أن العلامة هي «حقيقة مدركة من خلال علاقتها بحقيقة أخرى» والحقيقة الأولى / الدال هي التي تستدعي الثانية / المدلول. وذكر أن الفنون وخصوصاً التمثيلية تستخدم الدوال بطريقة تحويلية، ولاحظ أن كل الفنون في الفن تغدو علامات ذاتية، والذاتية أو التنظيـلـ الذاتـي هو أحد الخصائص الثلاث التي تميز البنية - أية بنية -الكلية، والتحويلات، التنظيم الذاتي. وهذا الأخير يعني - فيما يقول المرحوم زكريا إبراهيم في كتابه «مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية» - «أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي» ص 31، كذلك فإن الخاصية التحويلية للعلامة المسرحية خصوصاً في نفس الخاصية التحويلية للبنية، فإن الدال لا يمكن أن يظل في حالة استاتيكية دائماً، بل هو يتحول داخل النسق أو المنظومة تحت تأثير التغيرات الباطنية التي تنتج عن العلاقات القائمة بين هذا الدال وبين غيره من الدوال» ص 31. وفي مقالة «محاولة لتحليل بنوي لشكل درامي» (1931) يحلل «موكاروفسكي» العلامات الذاتية، العلامات الإيمائية مستفيداً من شايلن Cha-plin في «أضواء المدينة» City Lights.

وكان التشيكي «أوتاكار زنيخ» Otakar Zich (1879 - 1934) على نحو خاص ممن أثروا في لغويي مدرسة براغ، وخاصة في تحليل المسرح، حيث أفادوا على نحو بين من مقاله «جماليات فن الدراما» (1930) The Aesthet- of Drama ics، ورغم أن «زنيخ» لم يكن بنويي إلا أن اشتغالاته ودراسته قد نالت اهتمام كثير من رواد مدرسة براغ. وجلي أن فكرته عن التمييز بين العناصر الفيزيقية (المسوعة والمرئية) وبين العناصر التصويرية للفعل الدرامي والشخصية الدرامية والحبكة الدرامية، أدلى جلي أن هذا التمييز يركز على ثنائية دي سوسير الدال / المدلول.

وقد طور عالم الفولكلور «بيتر بوجاتيريف» Petr Bogatyrev (1893 - 1970) أفكار «زنيخ»، وطبقها على علم الفولكلور. ففي مقالته «السيميوطيقا في المسرح الشعبي» Semiotics in the Folk Theatre (1938) و«أشكال ووظائف المسرح الشعبي» Forms and Functions of Folk Theatre (1940) يرى «بيتر بوجاتيريف» أن التحول هو السمة المركزية للمسرح - فعلى خشبة المسرح يتحول كل ما هو مادي وخاصة الممثل ويصبح شيئاً آخر مختلفاً، ولابد للتحول أن يكون جلياً وشفافاً وإلا فلن يفهم الجمهور. وفي حالة جلاء وشفافية التحول فإن الجمهور يكون مدركاً ومميزاً الفرق بين الممثل كـ «شخص» person وبينه كـ «شخصية» Character، أي كشخص يعيش ككل الناس، ثم عندما يتحول هذا الشخص فوق خشبة المسرح إلى شخصية هي عبارة عن نظام من العلامات المرئية والشفاهية، وهو ما يصطلح عليه بـ

«الثنائية الفنية الخاصة» Special Artistic Duplexity، وقد رفضت واقعية «زنيخ» هذه الثنائية في حين اعترف بها المسرح الشعبي. ولم يتفق «بوجاتيريف» مع «زنيخ» فيما زعمه هذا الأخير حول الأسلوب الموحد للأداء في مختلف العصور، وأشار إلى امتزاج أساليب الأداء التي استفادت من المسرح الشعبي في إثراء المعاني الاحتمالية للعلامات. إن التحول المسرحي هو تحول العلامات من شكل إلى آخر، فما هو حقيقي من الممكن أن يحل محل ما هو مجرد، والعكس بالعكس، فشيء حقيقي كالأخاتم، من الممكن أن يحتل مكاناً تجريدياً عندما يتحول عموماً وعلى خشب المسرح خصوصاً إلى رمز الحب أو الثروة، وقد تتحول كومة من الأشكال المكعبة إلى علامة على الجبل، وقد تتحول إلى ما هو مجرد، فتدل على النجاح والوصول إلى القمة، ومن ثم فكل أداء يكشف عن إمكانيات تحويلية على نحو متجدد. وكل أداء جديد يكون في صراع - فيما يقول بوجاتيريف - مع العلامات التقليدية، من أجل أخذ مكانه بين باقي الأداءات.

أما «يندرخ هونتزل» (1894 - 1953) Jin-drich Honzl - مدير مسرح الطليعة ببراغ، فإنه يوحد - في مقاله «ديناميكيات العلامة في المسرح» Dynamics of Sign in the Theatre (عام 1940) - بين مقارنة «زنيخ» البنيوية وبين تأكيد «بوجاتيريف» على مفهوم «التحول» Transformation. إن جوهر نظرية «هونتزل» يتمثل في أن كل ما يظهر على خشبة المسرح يرمز إلى شيء آخر، ومن ثم فيمكن تعريف المسرح وفقاً لـ «هونتزل» بأنه «مجموعة مركبة ومعقدة من العلاقات القابلة للتحول بسهولة جداً». فقد يضطلع الممثل بأداء دور على خشبة المسرح، وقد يتحول الممثل ذاته إلى علامة تشير إلى شيء ما. أما الجمهور فإنه ينظر إلى كل ما ومن على خشبة المسرح على أنه علامة. فقد يكون ثم جرح في جسد الممثل، وهو جرح طبيعي ليس مقصوداً، إلا أن الجمهور يراه جرحاً صناعياً من الماكياج وعلامة على شيء ما، وفي مقاله «هيراركية الصور الدرامية» The Hierarchy of Dramatic De-vice (1943) يركز «هونتزل» على نوع خاص من التحول، وهو تحول الإشارة الخيالية التي يقوم بها الممثل ولا تكون مرئية على خشبة المسرح إلى شيء - متصور في عقل المشاهدين.

ويتفق «بيري فيلتروسكي» Jiri Veltrusky في مقاله «الإنسان والشيء» في المسرح» (1940) Man and Object in the Theatre مع «هونتزل» في مقولة قابلية العلامات المسرحية للتحول ومرونتها، ويرى أن هذا مركزي في نظرية المسرح.

يمكن اعتبار مقال «موكاروفسكي» «عن الوضع الحالي لنظرية المسرح» (1941) On the Current State of the Theory of Theatre مقالاً جاء فيه حصيلة ما كتب عن العلامة المسرحية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، فهي تحتوي على ما بذره الرواد من الجيل الأول من بواكير النقد السيميوطيقي/ البنيوي للمسرح.

«ويمكن - إذن - أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية، وسوف يكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، وسنطلق على هذا العلم - اسم السيميولوجيا من الكلمة اليونانية Semeion أي العلامات»، وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونة العلامات، وأيضاً القوانين التي تحكمها، ولكن لما كان هذا العلم لم ينشأ بعد، فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بكيفية تطوره ولكن لابد من ظهوره، فمكانه محدد سلفاً، وليس علم اللغة

سوى جزء من هذا العلم العام، وستنطبق القوانين التي تكشفها السيميولوجيا - بلا جدال - على علم اللغة - وبالتالي سيجد علم اللغة نفسه مرتبطاً بمجال محدد المعالم في مجموع الظواهر الإنسانية».

هذه فقرة مهمة من كتاب «دروس في علم اللغة العام» لعالم اللغويات السويسري الأصل «فرديناند دي سوسير» - (1913 - 1857) Ferdinand de Seussure، وتعود أهمية هذه الفقرة إلى أنها تتطوى على تنبؤ بظهور عالم جديد ... علم يدرس كل شيء باعتباره علامة، وليست اللغة فقط هي النظام العلاماتي الوحيد الذي يحدد المجال المعرفي لهذا العلم، بل إنها جزء صغير من حقول معرفية كثيرة جداً تنطوى تحت لواء السيميوطيقا / السيميولوجيا، علم العلامات. إن السيميوطيقا - فيما يقول رولان بارت R. Barthes في كتابه أساطير My thologies تهدف إلى دراسة أي نظام من العلامات كالصور، والإيماءات، والأصوات الموسيقية، وتدرس - فيما يقول كريس بلديك Chris Bal-dick في المعجم الوجيز للمصطلحات الأدبية الذي صدر عن مطبعة جامعة أوكسفورد عام 1996 Dictionary of literary terms 201-2 - السينما، والإعلانات، والملابس، والطهو، ومن الممكن أن نأخذ أيضاً تعريف أميرنو أيكو A.Eco، يقول : «إن السيميوطيقا تدرس وتنشغل بكل شيء» ما بالممكن أخذه واعتباره علامة» وكذلك تدرس السيميوطيقا

كل شيء يمكن أن يقوم مقام أو يحيل إلى شيء آخر. وقد ذكر «جون ستورك» John Sturrock أنه «بينما تركز السيماتيقا / علم الدلالة Semantics على معنى الكلمات، فإن السيميوطيقا Semiotics تنشغل بمعنى العلامات».

أما العلامة التي تنشغل بها دي سوسير فكانت هي العلامة اللغوية، وهي تتألف من جزئين لا ينفصلان ... جزءان كوجهي الورقة الواحدة أو كوجهي العملة الواحدة، إنها تتألف من : اللفظ أو مجموع الأصوات التي تتجاوز لتشكيل كلمة ما، وهي التي يسميها دي سوسير «الدال» Signifier، وأما الوجه الآخر من العلامة اللغوية فهو المعنى أو الصورة الذهنية التي يتركها هذا اللفظ / الدال عندما يقوم شخص ما بنطقه، وهو ما يسميه بـ «المدلول» signified، ويضرب دي سوسير مثلاً لذلك، فعندما أنطق كلمة «شجرة» tree، فإن المستمع سوف تتشكل في ذهنه صورة الشجرة. لكن ما العلاقة التي تربط كلمة «شجرة» بالشجرة التي نراها في الحديقة والتي تتشكل في ذهن المستمع؟ أو ما العلاقة بين الدال والمدلول؟ يقول دي سوسير إن «كلمة شجرة» والمدلول «صورة» شجرة في الطبيعة، هي علاقة عرفية، حيث اتفق الناس وأصطلحوا على أن الأصوات «ش» و «و» و «ر» و «ة» عندما تتراصف فإنها تشير إلى الشجرة التي توجد في الطبيعة، وكذلك كلمة «باب» فإن الأصوات «ب»، «ا»، «ب» عندما تتراصف، فإنها تشير إلى الشيء الذي بواسطته ينعلق أو ينفث مكان ما، وهكذا فكل لغة ما هي إلا علامات تتشكل عن طريق عرف أو اتفاق بين أفراد جماعة لغوية تقع في منطقة جغرافية ويعيشون في ظروف معينة، وتكون اللغة وأصواتها ومنتجات هذه الأصوات حصيلة هذا العرف والاتفاق، ومن ثم فإن وظيفة اللغة والأصوات اللغوية ما هي إلا وظيفة إشارية فاندتها تواصل أفراد الجماعة فيما بينهم. ونجد نظيراً لهذا النظرة في تراثنا العربي البلاغي، ففي كتاب «دلائل الإعجاز» للشـيخ عبد القاهر الجرجاني «ت 471هـ» نقرأ هذه

الفقرة في صفحة 417: «وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على

حكمها؟ أو ليست هي سمات لها، وأوضاعا قد وضعت لتدل عليها؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في تصور النفس؟ إن جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت، وما أدري ما أقول في شيء يجز الذاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المحال وردىء الأحوال»

ورغم السياق التاريخي والديني الذي كتب فيه هذا النص، إلا أنه يشير على نحو ما إلى عدم أهمية الألفاظ / الدوال بلغة سوسير، إنها وضعت للمعاني / المدلولات بلغة سوسير - فيما يقول الشيخ عبد القاهر لتدل عليها». وأقرأ أيضاً هذا النص من كتابه السالف الذكر، حيث تتطابق فكرة العلامات اللغوية عند كل من الشيخ عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دي سوسير، يقول الشيخ:

«إن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم، بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد . وهذا علم شريف وأصل عظيم والدليل على ذلك أننا زمننا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها، لأدى ذلك إلا ما لا يشك عاقل في استحالاته، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها؛ لتعرفها بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : «رجل» و «فرس» و «دار» لما كان يكون لنا علم بها الأجناس، ولو لم يكونوا وضعوا أمثلة الأفعال لما كان لنا علم بمعانيها وحتى لو لم يكونوا قالوا : «فعل» و «يفعل» لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله، ولو لم يكونوا قالوا : «إفعل» لما كنا نعرف الأمر من أصله و لا نجده في نفوسنا، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكننا نجعل معانيها فلا نعمل نغيا ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء. كيف؟ والمواضعة لا تكون لا تتصور إلا على معلوم، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم؛ لأن المواضعة كالإشارة، فكما أنك إذا قلت : «خذ ذاك»، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها. كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له، ومن هذا الذي يشك أننا لم نعرف «الرجل» و «الفرس» و «الضرب» و «القتل» إلا من أساميها؛ لو كان لذلك مساع في العقل كان ينبغي إذا قيل : «زيد» أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون شاهدهة أو ذكر لك بصفة».

كذلك أدلى حازم القرطاجني «ت 684 هـ» في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» بدلوه في هذا الموضوع، إلا أن هذا يكفي في هذا السياق. لم تكن ثنائية «الدال والمدلول» هي الثنائية الوحيدة التي أنطلق منها سوسير في دراسته اللغة، فنرى لديه ثنائية التزامية synchronic والتاريخية diachronic، وقد ترجمها المرحوم زكريا إبراهيم في كتابه السالف الذكر إلى «ترامنى سكوني» و «تاريخى متطور» راجع كتابه ص 36، ونرى لذا سوسير أيضاً ثنائية اللغة la langue والكلام la parole وثنائية التراتبية Syn-tagmatic والاستبدالية para digmatic، وقد



كانت هذه الثنائيات المتعارضة Binry oppositions من الأسس التي قامت عليها النظرية البنيوية structure ism، ويمكن أن تقرأ عنها بشكل مبسط في كتاب المرحوم زكريا إبراهيم المذكور، أو بشكل مفصل في كتاب علم الدلالة Se-mentics الجزء الأول تأليف «جون ليونز» John Lyons والذي نشرته مطبعة جامعة كمبريدج، وكذلك في كتاب «برتيل مالمبرج» Bertil Malmberg «اتجاهات جديدة في عالم اللغة» New trends in linguistics، وقد ترجمه إدوار كارني Edward carney عن السويدية إلى الإنجليزية.

وإذا كان دي سوسير قد تنبأ بظهور علم جديد هو علم العلامات أو السيميوطيقا أو السيميولوجي، فإن الفيلسوف الأمريكي «تشارلز سوندرس بيرس» Charles sander peirce (1839 - 1914) من أهم مؤسسي علم السيميوطيقا، قالت عنه فريال جبوري غزول «ولد في كمبريدج في ولاية ماستشوستس الأمريكية ودرس في جامعة هارفرد، وكان عزيزاً في كتاباته في العلوم الطبيعية والمنطق والرياضيات والفلسفة والأدب، ومات مبعداً لأن عصرة لم يقدر عبقرية» وقد قال عنه «تيرنس هوكس» tarence hawks في كتابه. «البنيوية والسيميوطيقا» Structuralism and semiotics الصادر عن روتلدج بلندن عام 1977 إن بيرس افترض وضع تصنيفا معقدا للعلامات، وخاصة فيما يتعلق بالمصطلحات التي تبين العلاقات بين الدال signeans والمدلول signatum. ويوجد بيرس - فيما يذكر هوكس - بين السيميوطيقا والمنطق logic، فإذا كان هذا الأخير يقوم على أساسى العقل والحقيقة، فكذلك السيميوطيقا، ومن ثم يقول: «ليس المنطق بفهمه العام... إلا اسماً آخر للسيميوطيقا» ويقول أيضاً «إن المنطق هو علم القوانين العامة للضرورة للعلامات» .

ومع الاستعراض السريع لتصنيف بيرس للعلامات نجد أمامنا التقسيم الأشهر، وهو التقسيم الثلاثي للعلامات إلى : أيقونة icon، ورمز symbol، ومؤثر index - أما الأيقونة فهي التي تصور شيئاً ما، فتحل محله تماماً، وإن كان إجلالا سينكرونيا تزامنيا سكونيا، ويمكن أن نمثل للأيقونة بصورة السيدة مريم العذراء أو صورة أحد القديسين، فهذه الأيقونة / الدال تنوب عن الشخص أو الشيء /المدلول. وأما الرمز: فهو شيء لاقت الجماعة على أنه يمثل شيئاً ما، فالميزان عندما يمثل العدل، طبعاً إلى جانب وظيفته الأصلية في وزن الأشياء أو الأشخاص، والأسود عندما يمثل الحزن على شخص رحل عن هذه الدنيا، ومن ثم فالرمز شيء ينوب عن شيء آخر ولكن بشرط اتفاق الجماعة على هذه الرمزية، ثم تجد أخيراً المؤشر وهو يتمثل في العلاقة السببية بين شيء وشيء آخر، فالدخان مؤشر على وجود النار أو على أن هناك حريقاً أو على انتخاب بابا الفاتيكان، والنظارة الطبية إشارة على ضعف نظر الشخص الذي يلبسها، والشمس مؤشر على النهار، والقمر على الليل وهكذا.

عمرو زكريا عبد الله



# محمد الفيل واستلهام التراث الشعبي

انفرد عقد الإبداع المسرحى وافتقدنا جوهرة أصيلة من جواهره الثمينة برحيل المؤلف والناقد والباحث المسرحى المبدع محمد الفيل، وذلك بعد رحلة عناء طويلة مع المرض.

العجيب والمثير للدهشة أن يرحل هذا الكاتب القدير والمسرحى الأصيل فى صمت وهدهو ووقار، وقار يليق باصحاب المكانة الرفيعة والموهبة الأصيلة؛ ولكنه رحل أيضا فى صمت ليكشف لنا زيف حياتنا المسرحية وسيادة مظاهر الجحود ونكران الجميل وضياغ القيم النبيلة، ويكفى أن أسجل اختفاء خبر وفاته عن جميع الصحف والمجلات، وحتى جريدة الأهرام لم ينشر بها سوى ثلاثة سطور صغيرة فى صفحة الوفيات – مدفوعة الأجر من أصدقائه – بالعدد الصادر فى 28 سبتمبر 2007، وبالطبع يذكّرنا هذا التاريخ فوراً بيوم رحيل القائد والزعيم الخالد جمال عبد الناصر.

وهذا الصمت الرهيب والتجاهل الإعلامى لرحيل المسرحى المبدع محمد الفيل دفع أحد أصدقائه الخالصين، وهو الكاتب المسرحى فكرى النقاش، إلى محاولة التفكير فى كيفية تخليد ذكره، وكانت إجابتي أننى أحمد الله كثيراً لأننا أصبحنا كمسرحيين نملك جريدة متخصصة مستقلة تصدر أسبوعياً، وتعمل أسرة تحريرها على الاهتمام بكل المسرحيين بلا استثناء وبكل إبداعاتهم.

والكاتب المبدع «محمد الفيل» تحتاج أعماله إلى دراسات أكاديمية وذلك نظرا لغازرة إنتاجه وتميزه، وأيضا تفرد هذه الأعمال باستلهامها جميعا للتراث الشعبى الذى عشقه «الفيل» فغاص فيه باحثا عن كنوزه محاولا تقيته من جميع الشوائب والخرافات التى قد تكون عقلت به وموظفا له لإثراء وجدان المواطن العربى وتأصيل هويته، ويحسب له عدم اهتمامه بالموروث كشكل فولكلورى فقط بل والبحث عن المضمون الذى يمكن توظيفه فى خدمة العلم والعصر الحديث، ولعل أوضح الأمثلة على ذلك نصيه : دقة زار، سكة سفر «داية ونداية».

كتب محمد الفيل فى تقديمه للجزء الأول لأعماله الكاملة: «من أجل أن تزهز الورود، ومن أجل إذابة الجليد، اشتاق إليكم، اقتحم معكم التابوهات، وأغامر بكم الخوض فى المنوع والمستحيل، مع وعيكم ولا وعيكم، من المسايخيط لأرض الندايات، من قاع ملوك الزار والندارات، لأرض المهلهل لحمام التلات، لأرض شويك وتكونز قارون أبحت عنكم، مدوا أيديكم قبل فوات الأوان»

وها هو يطلق صبحته الصادقة لأبناء وطنه الذين آمن دائما بقدرتهم على التغيير والانتصار لجميع قيم الحق والخير والجمال، رغم كل المعوقات وطول فترات القهر والخداع وهو الإيمان الذى دفعه للاعتزاز بدوره التنقيفى والتتويرى ككاتب بنحاز للبسطاء بجميع الأقاليم، والذى دفعه أيضا إلى مواجهة السلطة أحيانا والتعرض لتجربة الاعتقال والسجن.

ويتميز الكاتب والباحث محمد الفيل، وهو من كتاب السبعينيات بقدرته الرائعة على المشاركة والإنجاز الفعلى بعيداً عن أساليب محترفى الشكوى من ندرة الفرص، وسيطرة أصحاب النفوذ وأعضاء الشلل الفنية، وكذلك ابتعد كثيرا عن أصحاب النفوذ الذين يسعدون بقرالات المديح والنفاق، ونجح الصديق العزيز «الفيل» فى أن يحفر لنفسه طريقا مستقلاً بإبداعاته المتعددة ومشاركاته المختلفة وبموهبته المؤكدة؛ لذلك كان من الطبيعى أن يعاد تقديم نصوصه أكثر من مرة من خلال فرق الأقاليم المختلفة.

شارك محمد الفيل فى تأسيس جماعة «السرايق» المسرحية عام 1979 ويكون مع المخرج الراحل صالح سعد ثنائيا فنيا بدءا من «زفة المحروسة» 1988، «كنوز قارون» 1993، «الدراويش يعلنون الجمهورية» 1994.

ويتميز الراحل العزيز محمد الفيل بماتة الخلق وشهامة أهل الجنوب وطبيعتهم، وبأصالة أهل الصعيد، وثقافة ووعى ابن المدينة والعاصمة، وبدائه وإصراره وقوة عزيمته ونجاحه فى استخراج أهم الكنوز من الوثائق التراثية ليقيمها لنا من خلال الدراسات، وأيضا الإبداعات التى تلقى بطلالها على واقعنا الحالى.

ونظرا لثراء وتعدد إسهامات الصديق الغالى محمد الفيل رأيت أن أقوم بتسجيل أهم هذه الإسهامات فى سطور، كما رأيت ضرورة تسجيل آراء بعض كبار النقاد الذين تابعوا أعماله بالنقد والتحليل، وذلك من خلال أربع مسرحيات تعتبر علامات فى مسيرته المسرحية وهى «وادی المسايخيط دقة زار، سكة سفر، حمام شعبى».

### الفيل فى سطور

اسمه بالكامل محمد على محمد عبد العال الفيل وظل لسنوات طويلة يقدم إنتاجه المسرحى تحت اسم محمد عبد العال الفيل.
مواليد 2 يونيه 1941 بحى عابدين، وإن كانت عائلته تنتمى لمحافظة الأقصر.

حصل على ليسانس آداب القاهرة قسم الفلسفة عام 1971 كما حصل على دبلوم عال فى علم الجمال بقسم الفلسفة عام 1975.

شارك فى إثراء الحركة المسرحية بالعديد من المؤلفات الإبداعية فى مجال الكتابة المسرحية والنقد والدراسات والأبحاث، وقد نشرت معظم مؤلفاته بالهيئة المصرية العامة للكتاب؛ ومن أهمها:

– رؤیة وبيان حالة المسرح العربى، ج١، التأسيس 2001.

ج 2 تأسيس الكوميديا 2004 ، خيول النار «رواية»

1993 الأعمال المسرحية الكاملة، ج 1، 2002، ج2 2004 الثقافة المصرية بين الرسمية والشعبية ج 1 ، ج 2 2007 المختصرات للنجوم الزاهرة لابن تغرى بردى2007.

تشتمل قائمة مؤلفاته المسرحية على النصوص التالية: وادى المسايخيط 1978، دقة زار 1981، مشككاح وريمة 1984، سكة سفر، جمهورية زفتى ، سعد اليتيم 1988، الحلنجى 1989، زفة المحروسة، قمر بجناحات، كنوز قارون 1989، نشنن مضبوط تكسب، الملاعب 1992 وشم الرفاعى 1995 زمن أبو الليف والطهارة، حمام شعبى 1996 لولى 1996، حوش آدم 1999 ، الزير المهلهل 1999 ،3 ورقات 2000 .

قدمت معظم أعماله بمسرح الطليعة «البيت الفنى للمسرح» وكذلك بفرق الهيئة العامة لقصور الثقافة، ومن أعماله التى قدمت:

دقة زار 1981، سكة سفر «الداية والنداية» 1984، حمام شعبى 1996 ، وذلك بمسرح الطليعة، «لولى» بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية 1996 «تعويذة مصرية» مسرح الغد 2006.

ومن أعماله التى قدمت بفرق الهيئة العامة لقصور الثقافة وادى المسايخيط«جماعة المسرح المصرى بقصر ثقافة الريحاني» 1979 مشككاح وريمة ، سعد اليتيم «فرقة السامر 1985»، الحلنجى «فرقة السامر1987»، «وشم الرفاعى «فرقة منف 1995» زمن أبو الليف والطهارة 1996 ، حوش آدم 1999، الزير المهلهل 1999 ، 3 ورقات، بالاشتراك مع فرقة محمود حميدة.

شغل وظيفه باحث أول بالهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية فى الفترة من 1975-1989 ومشرف على فرقة السامر المسرحية فى الفترة من 1978-1983، وسكرتير تحرير مجلة المسرح فى الفترة من 2003-2007، وعضو لجنة القراءة بالهيئة المصرية العامة للكتاب فى الفترة من 1983 إلى 2007 .

أشرف على برنامج المقى الثقافى بمعرض القاهرة الدولى للكتاب فى الفترة من 1985-2003 وقدم من خلاله العديد من المواهب الشابة.

قدمت له السينما فيلم دقة زار عام 1996، كما كتب القصة والسيناريو والحوار لفيلم أحلام صغيرة عام 1998.

شارك فى تقديم بعض أعمال الدراما التلفزيونية ومن أهمها: نكا، رحلات ابن بطوطة، تناتيش، حكاية كل شئ،، كتبوا زمان، وذلك خلال الفترة من 1980-1998.

تحت الطبع حاليا له العديد من الأعمال من بينها: الجزء الثالث من الأعمال المسرحية الكاملة، والتى تتضمن ثلاث مسرحيات فولكلورية مصرية هى المضك خانة، سعد اليتيم ، أبو العريف، والجزء الثانى من مختصرات النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى، والجزء الثالث من بيان حالة المسرح العربى «مسرح روض الفرج والمسرح الشعبى».

كتب العديد من المقالات النقدية بالدوريات المختلفة؛ ومن أهمها «مجلة المسرح» فى الفترة من 2001-2006.

### المسايخيط فى عيون النقاد

«المسايخيط» تعد إضافة حقيقية إلى مسرحنا الشعبى، وتجاوزا للعديد من المسرحيات التى كتبت بالشعر..... وهى لا تكفى باستدعاء التراث الشعبى بل تصهره فى بوتقة المفهوم الثورى الراهن متجاوزة المناهج التضليلية الرجعية التى لا تحى من التراث إلا كل ما يमित، ومن هذا المنظور تكتسب المسايخيط – كعرض تراثى – سمتها الواضحة فى التجديد والتأصيل.

«حلمى سالم : كاف نون، دورية أهلية لجماعة إضاعة.»
\* «أحد أسباب فوز العرض بالمركز الأول هو اكتمال عناصر العرض، والجدير فى تجربته من حيث إنه عرض يتجه للتعامل مع وجدان شعبنا المصرى من خلال استخدامه لعدد من الطقوس والشعائر المصرية القديمة الضاربة فى أعماق التراث والفولكلور.

«محمد صندقى: جريدة الجمهورية 1979/10/16».

\* هذا العمل يعد خطوة جيدة على طريق نبذ القديم

وفرض عالم جديد فى دنيا المسرح....
لقد حاول العرض إعادة تشكيل الوجدان المصرى من لحم طقوسه، وقد وقفت هذه الطقوس – خيرها وشريرها – فى حالة من الصراع الفنى

الجيد والمردوس لتصل بنا إلى مضمون جديد....
وقد كتب الحوار المؤلف الفنان محمد الفيل بعامية الصعيد؛ قاصدا إعادة اكتشاف سحر هذه اللغة الموحية.

«فؤاد حجاج: جريدة العمال 1979/9/24».

\* تتخطى مسرحية «المسايخيط» تاييفا وإخراجا وتمثيلا حاجز الهواية إلى رحابة الاحتراف: فعلى الرغم من أن رؤى المؤلف لم تتحقق بالكامل ابتداء من إلغاء المكان والزمان، والاعتماد على الموروث الشعبى، إلى الرغبة فى تقديم ما لم يقدم من قبل على خشبة المسرح المصرى والعالى، إلا أن النص بما يحمل من طموح ينم عن دراسة ووعى ومعرفة؛ فضلا عن امتلاكه للغة المسرح.

«فتحى العشرى»

\* يعد عرض المسايخيط حلقة فى سلسلة البحث عن الدراما المصرية ، بحثا عن مسرح مصرى من خلال جذور هذا المسرح الحقيقية، وبخول الطقوس الاحتفالية التى تمارس فى القرية هو الذى أدخل العرض ضمن إطار جديد، ويعد طليعيا فى تجريبية هذه الحبكة المتداخلة بين الحكاية والطقس.

«طلعت شاهين: جريدة المساء 1979/10/5».

### دقة زار فى عيون النقاد

\* هى المرة الأولى التى يتصدى فيها مسرحنا بشكل واضح ومحدد لظاهرة اجتماعية شديدة المحلية، تلك هى ظاهرة الزار بعاله السحرى وبكل ما يحمل من كلمات فضفاضة تعنى أكثر من معنى، ، والعلم فى مقابله بكل ما يحمله من وضوح وواقعية، النص لمحمد الفيل الذى قدم لنا تلك الدراما المصرية شديدة البيئية من خلال نماذج لشخصيات إنسانية موجودة فى كل مجتمع، ولكنه يجمعها من خلال ظاهرة مصرية تماما .. بالطبع يستحق التهنية على نص متميز.

«أمال بكير: جريدة الأهرام 1981/5/1».

المؤلف محمد الفيل أراد أن يخلطنا عاله بوجهتى نظر.. وجهة نظر مدير العرض الذى يرفض الشعوذة والخزعبلات ووجهة نظر الكاهنة القديمة أو كودية الزار الحديثة.. والكاتب إذ أخذ بلعية المسرح داخل المسرح فقد أخذها لكى يفسح مجالا أمام العقل، ويفرد مساحة للمناقشة المتعمدة للمقارنة بين المنطقين عبر مشاهد المسرحية التى تتدفق بغير فواصل، وتومج بالعواطف الملتبهة المتوترة الغاضبة.

«زينب منتصر: مجلة روز اليوسف 1981/5/4».

مسرحية «دقة زار» واحدة من المسرحيات المصرية المعاصرة القليلة التى تحاول أن تشق أرضا جديدة من حيث الشكل والمحتوى على السواء... فهى محاولة لحل أزمة الوبعى المصرى المعاصر فى تمزقه بين التقاليد القائمة على قوى سحرية وغيبية، والعصرية العقلانية.

«.. ماهر شفيق فريد: مجلة المسرح».

\* من الطبيعى أن نرحب «بدقة زار» وأن نرحب بالمؤلف المصرى الجديد محمد الفيل، فالمسرح المصرى الآن فى أمس الحاجة إلى كل دماء جديدة شابة تضخ فى شرايينه .. نرحب بدقة زار كمحاولة حقيقية جادة لاكتشاف طريق، وهى من غير شك تجربة تستحق التقديم والتأمل والدراسة....لأنها تقدم نهجا جديدا مختلف المذاق يحاول أن يكون مصريا وشعبيا وغير بعيد عن الأصالة والحداثة فى الوقت ذاته هذا بالإضافة إلى روح البحث والجدية والموقف النقدى الواضح من ظاهرة الزار، ومحاولة تحليل الدوافع الحقيقية لنشوء واستمرار هذه الظاهرة.

«عدلى الذهيبى : مجلة المسرح»

### سكة سفر فى عيون النقاد

من الحقائق الثابتة حول عمق تأثير الموت فى مختلف مظاهر حضارتنا وتعد، تقاليده وطقوسه وأساطيره، وكذلك حول حب الشعب المصرى للفرح والفكاهة استلهم



الكاتب محمد الفيل هيكل عرضه المسرحى « سكة سفر» والذي يقدمه مسرح الطليعة بتوفيق ملحوظ... البناء الدرامى شديد البساطة والصراع فيه سافر بين طقوس الموت وطقوس الميلاد بين الندايات والمولدات، بين مودعى الحياة ومستقبلها، وفى الخلفية إسقاط سياسى غاثم حول مولد القائد المخلص ومصرعه قبل تحقيق الآمال .. وفى النهاية يؤكد النص أن إرادة الحياة أقوى من الفناء، وسكة سفر ليس أول نص يكتبه محمد الفيل، ولكنه أول عمل أشهده له، ولذلك فمن حقه على أن أشيد بموهبته ووعيه وبجده الكبير.

«فؤاد دواره : مجلة الكواكب 1984/8/7»

يقدم لنا محمد الفيل الباحث فى التراث ثالث أعماله ليجسد لنا هذا الصراع الممتد فى الوجدان الشعبى على مر العصور بين الإنسان والطبيعة.. يبدأ محمد الفيل من النداية والداية... الموت والميلاد خارجان من أحادية الرموز التراثية لتصبح النداية الموت والزيف والنفاق وبكل الأمراض التى تنتهك آدمية البشر وتصبح الداية ميلاد كل شئ، جميل رائع.. ومن هنا فإن محمد الفيل قد بدأ يتكشف لنفسه مسارا جديدا يبدأ من التراث وينتهى إلى واقع اجتماعى.

«محمد رفاعى : مجلة صباح الخير 1984/8/2».

نحن هنا أمام نص غير تقليدى .. لم يلتمز مؤلفه بأسس الصياغة المسرحية التقليدية المتعارف عليها .. لكنه قدم توظيفا لعاصر المسرح الشعبى من خلال توظيف متقن لوسائل التعبير المسرحى... ساعدته على ذلك لغة عامية راقية نابضة بحركة داخلية وبروح شعرية فياضة، وتعبيرات نابعة من التراث الشعبى مستفيدة منه الصراع قوى وحاد بين قوى الخير والشر، لكنه لا يتحقق من خلال شخصيات تقليدية؛ فالشخصوص هنا تعبر عن أفكار.

«نبيل بدران: مجلة آخر ساعة 1984/8/1».

\* إن العرض يقدم تجربة جرئية وعميقة.. إن الإضافة هنا تكمن فى أكثر من مستوى: المستوى الأول فى هذا البناء الدرامى غير التقليدى الذى يعتمد على الحالة المسرحية التى تتصاعد عبر كل لوحة مسرحية مليئة بالحياة، لنرى فى النهاية حالة متكاملة بكل معانها وبكل شخصصها، أما المستوى الثانى فيقدم لنا الكاتب لغة جديدة، لغة شعرية بسيطة وعميقة فى أن واحد.. فهى لا تسطح المعنى بل إنها تأخذ من موروثنا الشعبى والأمثال الدارجة ويضعها فى سياق درامى ثرى ومتنوع، والمستوى الثالث يكمن فى أن الموضوع الذى يتناوله العرض وهو الحياة والموت قدم فى إطار غير تقليدى.

«منصور عطية: جريدة عكاظ 1984/8/12».

### «حمام شعبى» فى عيون النقاد

\* من القوالب المسرحية المألوفة فى حرفة الكتابة للمسرح أن يجمع المؤلف عددا من النماذج البشرية والأنماط الحياتية فى مكان واحد .. وفى مسرحية حمام شعبى يلجأ مؤلفها محمد الفيل إلى هذا الأسلوب، ويجمع نماجحه وأنماطه داخل حمام شعبى، وفى هذا المكان يجرى صراع محتدم بين شخصيات المسرحية، هو صراع العصر ومحتدم بين المؤلف فى الوصول بهدفه إلى الناس بإجادته لرسم شخصياته ونجاحه فى كتابة حوار اقتراب جدا فيه من لغة أهل الشارع وارتفع به فى مواضيع كثيرة إلى لغة الشعر.

«مختار العزبى : مجلة أكتوبر 1996/1/21».

\* توافق هذا العرض مع العروض السابقة لنفس المؤلف باهتماماته القديمة بالشخصيات التراثية وباجواء الحياة فى الأحياء الشعبية، وبانشغاله بالمظاهر الاحتفالية مثلما حدث فى العرضين التميزين «دقة زار، وسكة سفر».. وفى هذه المسرحية نرى الجميع يحومون حول الحمام الشعبى ويحلمون، لكن الفرق شاسع بين حلم الفقير المشروع بالأمان والاستقرار، وبين حلم الثشتت بطليقة أخرى أشد ثراء وبين حلم المرفهين المنعمين الراغبين فقط فى تبديد الشعور بالسأم .. ونجد فى حياة هؤلاء المهمشين الهائمين حول الحمام الشعبى صورا من حياتنا وهمونا وأحلامنا المؤجلة.

«نبيل بدران : مجلة آخر ساعة 1996/ 3/2».

\* لا شك أننا أمام تجربة مسرحية متميزة .. ثرية بفكرها وقضاياها، وممتعة بروية إخراجها الأخاذة الواعدة .. تجربة مسرحية مثيرة تحمل بذور المغامرة، تفقحم الواقع وتخرق التابوهات لتتجاوز المألوف والسائد، وتتبلور فى صورة مغامرة حيث الحقيقة والتساؤلات والتكشاف والإدراك، وقد نجح المؤلف محمد الفيل فى تفسير وتنوير الواقع على المستوى الاجتماعى والاقتصادى والنفسى.

«وفاء كمالو : مجلة المسرح (فبراير 1996)».

## د. عمرو دواره



# 19

# مسرحنا

# المصطلحات

الاثنين 2007/10/8

● إن التوتر العقلى يؤثر الممثل. فهو يعانى إما من تراكم الأفكار ولا يستطيع تذكر سطروره، أو غياب التفكير، أو عدم القدرة على التفكير فى أى شىء. ... وعادة ما يحدث التوتر الجسمانى والعقلى معاً، وكلا الحالتين تعوقان الممثل، وتجعلانه عاجزا على قاصرا عن أن يكون متأثرا أو مستجيبا، وغير قادر على الأداء بشكل متمكن.



# نواية المسرح وثقافة الميكروباس «2-3»

■ ■ حط الميكروباس بنا أمام قصر (كفر سعد)؛ حيث كان مبيتنا (برأس البر) جمهرة البلدة ضخم الجثة، غير مهندم، يسبقه كرشه إذ

يمشى، هو لا شك أمين الحزب، يشبه مستقولا معروفا - هذا ظني - قدم نفسه (ربيع السعد) صفعت كلوة يده كفى "أهلا يا بيه"، من أغوار الماضي صوته، يتقب طبله أذن السامع، كرر ملحمة الترحيب بشخصي؛ إذ كان الترحيب بغيري. ملت على من رافق ركبي من دمياط: الحزب يرحب بحرارة. لم يفهم عني. ■ ■

وجه القادم، لا يفصح وجهه عن شيء. لم يعن ذلك لي شيئا إلا إخلاصه في عمله. إخلاص ضيع هيبته كمدير في دار ثقافة، لكن أزعجنا تدخله في الفن وفي عمل اللجنة "ده واحد ممتاز في المسرح، ودي ممتازة"، في لطف (زهدي) يلفته (أذن من طين.. كذا الأخرى)، يا عم ربيع!! يا حاج ربيع!! وربع يعطينا "الطرشة!!".

بفارسكور.. بشط النيل حطت سيارة رحلتنا من رأس البر جمع الأطفال يحيط بنا: "يا عم يا عم!! عايزين نتفرج دخلنا.. والنبي دخلني يا عم يا عم.. أشوف أختي أصلها بتمثل وتغنى.." علق إيداه في إيدي وفات!!

هاص الصبيان: "كوسة.. كوسة" طاح بعصايتهم وراهم واحد.. يبدو إنه وكيل القصر، قلت لنفسى "بقا لو كان "أردش" في طفولته عايز يشوف فرقة تشخيص حطت برحالها في بلدهم، وغفير العمدة طاح فيه، كان يمكن يبقى كبير فينا!!" دخلنا التحكيم هنا، واللجنة عجبها العرض؛ مع إن النص مع التطبيق (فاطمة

أردفت: "أمين الحزب.. تشرفنا" انفلت دعاء من قلبه "يسمع منك!! محسوبك مدير القصر"، كانت صدمة كصدمة يوم لقبت رشاد (الباد - مدير في بادواي) القصر جميل في "بادواي" وفي "كفر سعد" القصر جميل. القصر جديد في "بادواي"، وفي (كفر سعد) قصر جديد، لكن المدهش أن مدير القصر هنا أو حتى هناك من عهد ماض (أولاد فاشون) - مدير وفق نظام الدرجة، مع أن "ربيع" نشيط جداً، يتدخل في كل كبيرة.. كل صغيرة.. يفرض سلطته الأبوية على كل شيء حتى الكراسي، يزعم أن البناء بناؤه: هو من شيد، هو من نظم، هو من ولف، يفتح أبوابا، يغلقها، ينتج عرضاً، يوقف عرضاً، يصغى للهاتف، يفهم، يأتي للضيف بقهوته، لا يجلس من خلف المكتبي، يصعد درج القصر ويهبط يتصبب عرقاً يتعصب وبرغم جهاز التكيف، القصر جميل ونظيف، قاعات الفكر ومكتبة فيها ما شئت من الكتب، وشباب يدخل أو يخرج، وبوجه "ربيع" يصطلم لا يدري، أبتسم ربيع أم كثر في

## ما بعد الهيكلية.. «المخرجون»

ما أن انشغلت اللجان التي دفعت بها إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة لمواقعها المختلفة بعملية إعادة هيكلة الفرق، التي أنيطت بها، حتى تفجرت أمامها عديد من المشكلات والأسئلة متفاوته الأهمية. وكان بعضها - بالتأكيد - كالإلغام المدفونة في أتربة النسيان تارة، وأتربة الألفة والاعتقاد تارة أخرى، حتى بدت وكأنها جزء لا يتجزأ من نسيج مشهد طبيعي، تتكرر دورياً دون أن تلفت إليها الأنظار، أو تطرح على الوعى السؤال. ولكن بصرف النظر عن الألغام التي تبثها الإدارات الفرعية في ممارساتها اليومية واستجاباتها للأنشطة المسرحية وما يكتنفها من مقاييسات الإنتاج، وعلاقات - وطيدة أو هشة طاردة - بأعضاء الفرق وجماهيرها المعنية في مواقعها. فهناك عديد من الأسئلة تعلقت بعملية الهيكلة نفسها، ويجدواها، وبما يمكن أن يترتب عليها، وما يعقبها من خطوات أخرى، ولا شك أن بعضاً من هذه الأسئلة قد يستحيل إلى الغام مرتقبة الانفجار في لحظة من لحظات المستقبل المنظور، خاصة حين تشرع إدارة المسرح في ترتيب أوراق خطة الموسم القادم «2007 - 2008».

وأكبر الظن - ولا أحسبه إثماً على أية حال- أن عملية هيكلة الفرق المسرحية في بيوت وقصور الثقافة، ليست مجانية، ولا تقتصر على ملء استمارات العضوية، وإجراء اختبارات صورية، ورصد النتائج هنا وهناك في تقارير، ولا يلبث أن يجد كل أولئك طريقه المعتاد إلى أدراج مغلقة ومتربة، أو

ويوسف) و"بهيج" مش شايف مستقبل غير بزواجهم.

مع إن الإسقاط كان واضحاً حتى مع الرمز، لكن الإخراج كان مبهرًا؛ ولذلك ترتبته الأول على الإقليم، لكن الأكثر إدهاشاً جمهور المسرح بالأقاليم، القاعة مليئة بالجمهور.. بسطاء الناس؛ وذلك يثبت للتاريخ (المسرح فى كل الأقاليم.. حق للشعب).

فى السنبلالوين (السنبلية.. وين؟! المسرح مزدهم بالناس، نساء، أطفال، ورجال، ورئيس المجلس بالركز، أعضاء

الحزب ونوابه؛ الكل حضور، ما بين اللحظة واللحظة فى العرض وفعل التمثيل مسئول يدخل فيحيى رئيس المجلس بالمركز ينفض فيسلم ويرحب، ويقدمنى ليروح بى، أنهض مضطرا وأسلم، لا أذكر كم عدد المرات، وقفت يصافحنى مسئول.. لذا لا أزعم أنى قد شاهدت العرض، وأؤكد أيضا أن رئيس المركز لم يشهد تمثيلاً بالمرّة؛ لذلك لم يسهم صوته بقرار التحكيم هناك، بالفرقة طاقات مواهب، وكذا التشجيع المسئول - لكن وفق نظام الحزب - تشجيع لأجل المسئول - وخلية نحل



■ د. أبو الحسن سلام

بدكرنس ب (ذكر - ناس)، والقصر كما السنبلالوين جديد يشغى بالرواد، كذا (بادواي وفارسكور)، كذا (البرامون): (بر - أمون)، والقصر العامر فى دمياط للمسرح فيها جمهور يستاهل إنتاجاً يتكرر عبر العام، وبذلك يتحقق للهيئة للمسرح شعار (المسرح للجميع). أما "ميت غمر" فتلتزمها دار للمسرح أو قصر يليق ب (نعمان) وفنه، ما عاد يليق بها كشك يتوسط أحراش خرابية بشط النيل. لا تكفى لافتة وضعت فى حائط نصفه متهدم.

قصر ثقافة "نعمان عاشور" - كاتب مسرحنا المشهور - يستاهل أروع تصميم يبنى على النيل، وفريق المسرح فى (ميت غمر) فريق جاد له أعمال مشهورة.. (نظرة يا "نوار" فكشك ثقافة (ميت غمر) لا يفتح إلا بنهار، لو أنك تقصد تدخله تحتاج خريطة، والأفضل تحتاج لرشد. تدخل من سور إلى سور من (نقب) بحائط مكسور، تتعثر بحصى منتور منطقة خاسمها النور، لو كان مديره كمدير لاشتري مصباحاً من جيبي، وأضاء المدخل بالنور، وأشار لرسامي البلدة جعلوا حائطه لوحات. لو أن مديراً

فناناً وضعوه مديراً لخرابة لتحول موقعه لمتحف، أذكر فى عام (سبعة وستين) قصر الأنفوشى مازوم، فالحى خليط من ناس فيهم علماء وفنانون، وفيهم أيضاً صبايون وفيهم من بسطاء الناس من العمال وجمالون، فالحى قريب للميناء وفى السيالة شبان عجنوا بشقاوة شيطان، إن عرض بمسرحها عرض يوقفه شبان الحى، وقرار يصدره (وهبة): إغلاق المسرح، تحويل القصر إلى سينما، فنان من ذاك الحى أزعجه إغلاق القصر. كتب ل (وهبة) (يمكن ترويض الشبان، فأننا من حى الأنفوشى، يمكن تنمية مواهبهم ليكون القصر رديف البيت، فيهم من يرسم، من يقرأ، فيهم من يرقص ويمثل، لو فتح القصر لهم باباً، فتحو للهيئة أبواباً)، ألقى "سعد" قراره فوراً عين ذاك الشاب مديراً. لم تمض غير شهر قليلة، وعروض الأوبرا فى المسرح، (جماعة فن) تتكون، وك (سينماتيك) ندوات الشعر مع المسرح، أوركسترا سيمفونى، باليه. اشتعل الأنفوشى فنا أدفاً كل قلوب الثغر بقاء كبار الأدباء: (النقاش، شعر حجازى، معرض رسم، حفل باليه، فنون شعبية، مرسوم لصغار الشبان، ورشة إبداع وكتابة، أوبريت لبيرم، ملحمة غناء شعبي، معرض نحت، مسرح، نقد، علم عروض، زجل، سينما)، وعروض وافدة أيضاً (أجنبية)، بانتومايم والموسيقى العربية. لو أن لدينا مثل ذلك المدير عشرة فوزعوا على خريطة الثقافة لأضاءوا ظلمة التفكير فى عقل الشباب، ولصاروا مثلاً صار هو نعم الوزير.

بالتبجح والوقاحة، بل والبلطجة إذا اقتضى الأمر ولاحت فى الأفق علامات منعهم من الإخراج - ولو تطبيقاً للوائح - لأنهم حصلوا على تقدير ضعيف، وما أكثر ما يتكرر هذا التقدير فى تاريخهم الفنى الجيد. وأكبر الظن - وهو ليس إثماً مرة أخرى- أن أمر هذه الطائفة من المخرجين خاف على الإدارة العامة للمسرح، بينما التقارير السنوية عن أعمالهم قابعة فى أدراجها، وفيها من يستاء منهم ويود فصم عرى علاقاتهم بالمسرح الإقليمى، لولا الحرج حيناً والشفقة بهم وبأرزاقهم حيناً آخر وشئ من الاحترام لتاريخهم المزعم حيناً ثالثاً، ولكن لا يلبث أن يستحيل كل هذا لضرب من التواطؤ، الخفى أو العلن، يؤدى فى النهاية إلى استمرار دوران طاحونة الإنتاج بلا طحين يذكر. وفى تقديري، أن إدارة المسرح يمكنها أن تتحرك فيما يتعلق بمحور المخرجين، فى اتجاهين:

أولاً: اتجاه تصفية المخرجين الذين تكرر حصولهم على تقدير ضعيف ثلاثة مرات خلال الخمس سنوات الماضية، فهؤلاء إن زاد تقديرهم فى السننتين الأخيرتين، فلن يكون إلا متوسطاً مع الشفقة. ثانياً: تفعيل قواعد وأسس جادة وعلمية فى اعتماد مسرحنا سواء القريب أو البعيد، ومنها ما ليس جديداً على الاقتراح فى المؤتمرات والندوات التي عقدت من قبل، أو التي يمكن أن نتعقد فى المستقبل المنظور، وكلها تطلق من وعى العمل الفنى على أنه ليس من أعمال الشؤون الاجتماعية!!، وهى تحتل من ناحية أخرى المناقشة والتعديل الجزئى أو الكلى على السواء، إلا أن تؤخذ باستهتار ولا مبالاة، ويمكن إجمالها فيما يلى:

1- أن يكون المخرج قيد الاعتماد، عمل كمساعد على الأقل فى ثلاثة أعمال تحت قيادة مخرج متميز مشهود له بالكفاءة. 2- أن يتقدم بمشروع إخراجى متكامل للجنة متخصصة تحدد إدارة المسرح، فتناقشه بما يكشف عن مستواه الثقافى ووعيه التقنى، واستعداده القيادى لفريق العمل المعاون. 3- أن تقوم نفس اللجنة التى ناقشت المشروع، بمتابعته وتقييمه بعد التنفيذ، وعقد المناقشات الختامية مع المخرج، قبل أن تقدم تقريرها عن مدى صلاحيته للاعتماد وأسبابه. 4- أن ترتب الإدارة دورة تدريبية وتثقيفية متخصصة لا تقل عن ثلاثة شهور، للمخرجين الجدد، يراعى فيها طبيعة المهمات المركبة التى يضطلعون بها فى المسرح الإقليمى، ويعتبر اجتياز هذه الدورة شرطاً أساسياً لاعتمادهم النهائى.

وصولها إلى الموقع، فى أى من أيام العرض المحددة فى نصابه.

وبالطبع فإن هيكل أى فرقة لن يظل ثابتاً وأبدياً، خاصة وأنها فرق هواة، تتحكم فى استمرارهم وإحجامهم عن المشاركة فى فعاليات الفرقة، ملاسبات عديدة بدءاً من المزاج وتطور العلاقات الشخصية، انتهاء بتبدل حالهم من الناحية الاجتماعية والاقتصادية، وما يسمح به من وقت فراغ. ولا ينبغي - بالتأكيد - إغلاق باب العضوية فى وجه العناصر الجديدة التى قد يكشف عنها أبناء الموقع أنفسهم، متمتعة ولو بحد أدنى من الموهبة والقدرة على العطاء والمشاركة، ولكن سهولة الهيكلة بوقائع الخروج والإحجام، ووقائع الدخول بمياه العضوية المتجددة، لا تحول دون تفعيل ضوابط وآليات تنظيم، فمن الممكن أن يخطر المخرج أو إدارة الموقع، إدارة المسرح المختصة، بالعضوية الجديدة المنضمة للفرقة، وتتحمل لجان المتابعة والتحكيم - من بين مهامها - مسئولية تقييم هذه العضوية واعتمادها فى هيكل الفرقة. وعلى هذا النحو تتوافر وثائق تضبط قوام الفرق فى صيرورتها، وتسمح بإقامة ورش التدريب والمحاضرات التثقيفية مع كيانات معلومة ومجددة، فيصبح لها عائد ممكن يعكس التبعية فى تطوير مستوى الأداء بالفرقة، كما تسمح الوثائق نفسها بقراءة تاريخية ونقدية، ولا سيما إذا انضمت إليها تقارير المتابعة الفنية بعد تطويرها.

غير أن الهيكلة - وإن أمكن لها أن تسهم فى ضبط الفرق وآليات عملها، وتضييق مساحة الفاقد الفنى لحساب تطوير الأداء - لا تكفى لإحداث النقلة الكيفية المتطورة فى مستوى العروض، ولا بد من خطوة أخرى فى اتجاه المخرجين هذه المرة، وهم أهم الحلقات وأضعفها فى الوقت نفسه فى المسرح الإقليمى. فالغالبية العظمى من مخرجي هذا المسرح، رغم ما يلوكونه فى أفواههم من أهازيج المجد الزائف والتضخيات غير الحدية، لا يملكون من أجدديات الفن الذى يتشدقون به، إلا خبرات عليقة جزئية ومبتسرة، ومعتمدة على النقل والتزديد من كل حذب وصوب ولا يكلفون أنفسهم مشقة التثقيف الذاتى وتعويض ما فاتهم من التعليم، احتراماً على الأقل لأنفسهم وموهبتهم التى يزعمونها. إن غايتهم البقاء فقط بحكم الحق المكتسب فى الارتزاق، الذى أباحه لهم واقع ملتبس العلاقات فى أزمنة ماضية، فتشكلوا فيها وبها بوصفهم قوى ضاغطة من شلة منتفعين، مثلاً أباحه للبعض نزوع بعض الإدارات إلى التمدد الأفقى دون وجود الكفاءات الفنية الكافية والقادرة على الاضطلاع بمهامه الثقافية. فلا غريب أن يتسم غير قليل منهم

إلى سلال المهملات، لتستقر فى عالم النسيان، ولو بعد حين. وقد حسبت فعلاً بعض الإدارات -على الأقل- أمر اللجان على هذا النحو، فلم تعرها من الاهتمام إلا هم الصياغة المؤقتة والابتسام المحسوب على الشفاه، عسى أن تلملم أوراقها وتختتم مهمتها غير المفهومة، على خير. والواقع أن لا شئ يمنع أن يكون الأمر على هذا النحو من المجانية والاستهتار وتضييع الوقت والجهود فى العبث مدفوع الأجر، ما دامت سلة المهملات فارغة الأقواء، لتبتلع حتى القرارات الدولية الصادرة من مجلس الأمن؟! ولكن الأمل فى قدر من الجدية والإحساس بالمسئولية من ناحية، وبخطر التقويض والاندثار من ناحية أخرى، لفرق مسرحية بذل السابقون فى إنشائها جهداً مضنياً وما لا ينكر من التضحيات، يكفى لأن يمنح عمليات الهيكلة دورها الفعال فى إصلاح بعض مما فسد بالاستهتار والارتزاق، وغياب آلية المراقبة والمراجعة وبالتالي المحاسبة الجدية.

فالهيكلة تقدم لإدارة المسرح، عناصر محددة العضوية، ومصنفة على أساس علمى - بقدر الإمكان وفق ما أتبع منها أمام اللجان- بحسب قدراتها الفنية، واتسمت بعض اللجان -إن لم يكن جميعها- بالجرأة فى استبعاد العناصر الضعيفة والتي لا رجاء من ورائها فى قليل أو كثير، مما يخلق باب الارتزاق من المكافآت الضئيلة، ويضيق -على مستوى آخر- مساحة الفاقد الفنى فى العروض. وفى ضوء الكشف التى انتهت إليها لجان الهيكلة، يمكن التأكيد من أن العناصر التى تشارك فى العرض المسرحى وفق الكشف الذى يقدمه المخرج بتوزيع الأدوار والعناصر الثانوية والمعاونة هى من أبناء الموقع نفسه وأعضاء فرقته، فلا يجرؤ مخرج - منفرداً أو متواطئاً- مع أفراد إدارة الموقع، على تلفيق فرقة كيفما اتفق من المقربين والأصدقاء، الذين لا صلة لهم - فى الغالب - بالموقع وأبنائه ولا بفن التمثيل، فيقدمون العرض ليلية واحدة، وإذا بهم

يتفرون بعد أن يأخذ كل نصيبه من كعكة مقايسة الإنتاج. ومن ناحية أخرى يمكن لإدارة المسرح أن تضبط نصاب الفرقة من ليالى العرض بأن تترك اللجنة المتابعة والتحكيم، حرية الاختيار المبالغ، ليوم



■ د. سيد الإمام

بافترون بعد أن يأخذ كل نصيبه من كعكة مقايسة الإنتاج. ومن ناحية أخرى يمكن لإدارة المسرح أن تضبط نصاب الفرقة من ليالى العرض بأن تترك اللجنة المتابعة والتحكيم، حرية الاختيار المبالغ، ليوم

# مسرحننا

السنة الأولى - العدد 13 - الاثنين 2007/10/8



## مكان اللقاء



■ ترجمة  
الشريف خاطر

عاش بووث تاركنجتون في الفترة من عام 1969 حتى عام 1946م. ولد في «إنديانا بوليس» ورغم ارتحاله كثيراً، إلا أن جزءاً كبيراً من قلبه ظل متعلقاً بولاية «هوسير» تعلم في أكاديمية فيليبس إكستر، وبورديو وبرنستون وقضى حياته يكتب الرواية والمسرحية، حصل على خمس درجات علمية بمرتبة الشرف، ونال جائزة بوليتزر للأدب مرتين. استحوذ على مشاعر عدد كبير من مشاهديه الأمريكيين من خلال رواياته «بنرود ، السبعين، كليز أميلر، والقتال قليلاً» من ضمن رواياته رواية «كليرانس» التي قام ببطولتها الممثل «الفريد لانت» ورواية «الجمال والراهب اليعقوبي» ورواية «السيد بوكير». ومسرحية «مكان اللقاء» مثال مشرق لكتابات تاركنجتون فقد استوحى أحداث مسرحيته من خلال موقف، حيث يتواعد بعض الناس على اللقاء في ركن معين بأحد الفنادق المنعزلة في الريف، هذا بالإضافة إلى أن كل الشخصيات تحب بجنون فلا عجب أن يقوموا أو يقولوا بعض الأشياء ثم ينكرونها تماماً حتى لو أنهم سمعوها على شريط تسجيل.

# نصوص مسرحية

نص مسرحي جديد  
للكاتب الأمريكي:

بوهوث

تاركنجتون



# مكان اللقاء



## الشخصيات :

- السيدة كيرتس - الشاب  
لانسيلوت - السيدة برجس - الأنسة  
جيس - السيد إنجولد سبائى -  
روبرت - الصوت الغامض.

## المنظر

قاعة انتظار بفندق فى الريف، وهو حقيقة ليس فندقاً ريفياً، بل، على العكس، واحد من الأماكن المفتوحة الواسعة المفرطة فى بساطتها، وأشبه بمساكن المستعمرات، ولا يرتاده سوى القادرين مادياً، بغرض الترويح عن النفس فى مكان مفتوح.

الحائط الخلفى للمسرح تزيينه عدة أعمدة بارزة بلون البيج الفاتح، أما الحائطان الجانبيان فهما بنفس الشكل لكن الأعمدة هنا تمثل مدخلاً عريضاً فى كلا الجانبين، كما نلمح ممرين يؤديان إلى هذين المدخلين.

هناك بعض الملمصقات القديمة على الجدران، ونباتات مزهرة فى الأركان موضوعة على قواعد. والأثاث مكون من بعض المقاعد البسيطة ومكسوة بقماش قطنى مطبوع، وكذلك أريكة بسيطة من الخيزران مكسوة بنفس القماش، الذى يصل إلى الأرض، وهناك منضدتان من الجيزران عليهما فازتان بهما أعواد من النرجس. فى الخلف وعلى اليمين بالقرب من أوانى النباتات، هناك كرسي استوائى، من الخيزران، له ظهر عال، من طراز كراسى جزر الفلبين - فى الركن المقابل نبات من جنوب أمريكا، الوقت بعد ظهر أحد أيام الصيف عام 1920، نسمع موسيقى راقصة من على بعد.

يدخل شخصان معاً، امرأة شابة فى الخامسة والعشرين أو ربما أكبر قليلاً هى «السيدة كيرتس» وشاب نحيل (لانسيلوت) من الواضح أن عمره أقل من العشرين، المرأة ترتدى ملابس صيفية مريحة، والفتى يفيض حيوية ويرتدى بنطلوناً أبيض وجاكت أسود قصيراً وحذاء للرقص، ومنذ الوهلة الأولى لظهوره وهو يهيم حياً فى المرأة ويلتصق بها على قدر ما يستطيع وعينه تتفحصان وجهها برغبة وشوق، يحثك بالمرأة برقة وهو يسير إلى جانبها، لقد عادا لتوهما من حلبة الرقص ووجهاهما متوردان، تروح عن نفسها بمنديلها وهو يروح عنها بمنديلها أيضاً.

السيدة كيرتس : دعنا نجد مكاناً نجلس فيه.  
لانسيلوت : أوه، كان الرقص رائعاً. أنت ترقصين ببساطة وبروعة!  
السيدة كيرتس : هاهو مكان يمكننا الجلوس فيه، (تجلس فى الحال).

لانسيلوت : أجل، مكان لطيف، لا يوجد أحد فيه على الإطلاق، إنه المكان الوحيد فى الفندق الذى يتسم بالهدوء، لا يمكن أن ترى فيه أكثر من شخصين فى نفس الوقت، لأنه بعيد إلى حد ما، وذلك ما جعلنى أسير فى هذا الاتجاه. (يجلس على الأريكة ويميل نحوها) أليس رائعاً أن نتواجد فى مكان لا يوجد فيه أحد على الإطلاق؟

السيدة كيرتس : (ومازالت تروح عن نفسها) كيف، فانا وأنت هنا.  
لانسيلوت : نعم، ولكن ما أقصده أنه لا يوجد أحد غيرنا على الإطلاق، من الناحية الفعلية، لا أحد غيرنا.

السيدة كيرتس : (تضحك وتشير إلى الممرين الموجودين على اليمين والشمال) وحدنا؟ كيف، فهناك على الأقل ثلاثمائة نزيل فى هذا الفندق؟

لانسيلوت : أجل، لكنهم جميعاً بالخارج، أو يرقصون أو يتناولون الشاي الآن، إذن فنحن وحدنا من الناحية العملية، وهذا ما أقصده.

السيدة كيرتس : أجل، فقد لاحظت أنا نفسى أن المكان معزول إلى حد ما، (تحمق فى المكان بنوع من التأمل ثم تلتفت إليه، مبتسمة) ألا تود أن تطلق وترقص مع واحدة من تلك الفتيات الصغيرات اللائى فى سنك؟

لانسيلوت : (بنوع من الجدية) بنات؟ يا إلهى، كلا!

السيدة كيرتس : أوه، لكن ذلك شئ غير طبيعى، أليس كذلك؟

لانسيلوت : أنا لست طبيعياً، لا أريد أن أكون طبيعياً.

السيدة كيرتس : يعنى، لكن الأمر الطبيعى بالنسبة لك أن تحب أولئك البنات اللطيفات، لذا... فانطلق وارقص مع

واحدة منهم، ألا يسرك هذا؟

لانسيلوت : (مقاطعاً) كلا، فليس لديهن خبرة فى الحياة. إن ما أفضله هو امرأة لديها خبرة بالحياة، مثلك.

السيدة كيرتس : لكن فى مثل سنك...

لانسيلوت : لا دخل للسن فى ذلك، إن ما يجمع الرجل والمرأة سوياً عندما يكون لديها نفس القدر من الخبرة فى الحياة.

السيدة كيرتس : (شاردة) أظن أن الأمر كذلك، يا سيد برجس؟ (تتطلع إلى أرجاء الحجرة بتفكير).

لانسيلوت : (بجدية) أعلم أنه كذلك، ولقد وصلنى ذلك الإحساس فى اللحظة التى قدمت فيها إليك، ليلة أول أمس فى ردهة الفندق، بجوار العمود الثالث مباشرة خلف مكتب الاستعلامات فى الساعة التاسعة والرابع مساءً.

السيدة كيرتس : أعنى ذلك حقيقة؟

لانسيلوت : لقد اجتاحتنى هذا الشعور، وأحسست بنوع من.. (يتلعثم) الانجذاب إليك يا سيدة.. يا سيدة يا سيدة.. (يبدو عليه الاضطراب).

السيدة كيرتس : اسمى كيرتس، يبدو أنك قد نسيت.

لانسيلوت : (يتلعثم ثانية) كلا لم أنسه، أعرف أنه كيرتس، المشكلة هى أننى أحس بنوع من الضيق عندما أناديك بالسيدة كيرتس، أعتقد أنك قدمت لى باسم الأنسة كيرتس، ولم أعرف أن اسمك السيدة كيرتس، إلا عندما أخبرنى موظف الفندق بذلك، صباح اليوم التالى.

السيدة كيرتس : (مقطبة قليلاً) الموظف أخبرك بذلك؟

لانسيلوت : نعم، فعندما سألته عما إذا كان راك قد ذهبت لتناول افطارك أم لا، فقال لى: «تقصد السيدة...» السيدة كيرتس؟» فى هذه اللحظة فقط عرفت أنك لابد أن تكونى متزوجة. (يهز رأسه بندم).

السيدة كيرتس : (مبتسمة) عظيم؟

لانسيلوت : (مفكراً) وهذا أمر لا يحتمل.

السيدة كيرتس : لا أعتقد ذلك.

لانسيلوت : (مشرقاً قليلاً) على أى الأحوال، لقد انتابنى .. انتابنى ذلك الإحساس بالانجذاب إليك، بنفس القدر الذى أنجذب فيه تجاه امرأة لديها بعض خبرات الحياة: لكن فى فندق مثل هذا، لا يوجد به مكان أستطيع أن أعبر لك فيه عن مشاعرى، إذ لا أستطيع ذلك خلال الرقص مثلاً، فلن يكون بالطريقة التى أرغب فيها ، ثم نظرات أولئك الرجال الكبار تراقبنا طوال الوقت، أو ربما تطلببنى أختى أو أمى لقضاء شئ ما، شئ مزعج حقيقة أن تظل أمى وأختى تلاحقانى بطلباهما طوال الوقت فى فندق مثل هذا، لذا فهذه هى الفرصة الأولى التى تتاح لى لأفرد بك.

السيدة كيرتس : (بالحاح أكثر) ألا تعتقد حقيقة أنه من الأفضل لك، أن ترقص مع واحدة من هؤلاء الفتيات الصغيرات؟

لانسيلوت : (متحيراً) أعتقد أننى أكون أسعد حالاً؟

السيدة كيرتس : نعم! أتمنى حقيقة أن تفعل، ألا يكون ذلك أكثر ظرفاً من شرح شئ لى، كما قلت؟

لانسيلوت : (فى عجلة) كلا، كلا، لا يمكن، أنا أود أن أشرح لك شعورى تجاهك.

السيدة كيرتس : أرجوك، اذهب وارقص يا سيد برجس، أعتقد أنه سيكون أحسن كثيراً لو أنك...

لانسيلوت : (بسرعة) كلا، لن يكون أحسن، أنا أود أن أشرح لك شعورى تجاهك، وهكذا تفهمين. كم أرغب فى ذلك يا سيدة (يتلعثم) يا سيدة كيرتس، فأننا لم أتخيل أبداً أن ينتابنى مثل هذا الشعور نحوك ، نحو إنسانة متزوجة ، لكن ذلك الإحساس انتابنى قبل أن أعرف أنك متزوجة. لقد أحسست بذلك فعلاً قبل أن يقول لى ذلك الموظف «أتقصد السيدة كيرتس؟». لقد حدث لى ذلك فعلاً (يتلعثم) قبل أن أعرف أنك امرأة متزوجة. (يهز رأسه) أنا بالتأكيد لم أفكر أبداً أن مثل هذا الإحساس قد ينتابنى تجاه امرأة متزوجة.

السيدة كيرتس : لكنى لست .. لست كما تتصور، أنا أرملة يا سيد برجس.

لانسيلوت : (فى ارتباك شديد) أرم .. أنت أرملة؟ (يقفز فجأة إلى أعلى وهو مندھش جداً) ياربى!

السيدة كيرتس : ماذا حدث؟

لانسيلوت : لا يمكن !

السيدة كيرتس : ماذا بك؟

لانسيلوت : أعتقد أننى قد تأقلمت مع الفكرة. فى البداية تصورت أنك لست متزوجة، بعد ذلك علمت أنك متزوجة وما أن تأقلمت معها حتى.. حسن، أعتقد أن الموقف سيكون أفضل ويسهل التعامل معه بكونك أرملة، فيما عدا .. فيما عدا..

السيدة كيرتس : فيما عدا ماذا؟

لانسيلوت : (فى عجلة) أنا لم أقصد فيما عدا أنه كان لك زوج! لم أقصد أن كونك أرملة هو أحسن بالنسبة.. (يهز رأسه ويتلعثم).

السيدة كيرتس : ماذا إذن؟

لانسيلوت : ( عابساً يفكر) لا شئ، إن ما كنت أقصده شئ أبعد من هذا، وهو كيف ستستقبل عائلتى ذلك وكيف ستعاملنى. فأنى وأختى - ودعينا نقل الحقيقة - يعتبراننى طفلاً لم يتعد الرابعة من عمره. ولا

تذهبى وترى إلى أين ذهب واختفى، يا جيس بالطبع، سيحاول أن يعثر عليها ثانية بقدر ما يستطيع.

**جيس :** (تسقط جالسة) قد لعبت ثلاثة أشواط دفعة واحدة، أياضاً لك لو جلست قليلاً وأخذت بعض الراحة.

**السيدة برجز :** لماذا لا تذهبين إذن إلى غرفتك؟

**جيس :** (تضحك بوهن) أنا متعبة جداً. سأذهب خلال دقيقة، (تشير ناحية الممر الأيسر) أليس من الأفضل أن ...

**السيدة برجز :** أن نجعلها تحت بصرنا؟ أجل هذا أسهل من أن نجعله هو تحت بصرنا. ستذهبين إلى حجرتك مباشرة، أليس كذلك؟

**جيس :** نعم، خلال لحظة فقط. أعتقد حقيقة أنه من الأفضل أن تذهبى أنت يا ماما. فربما..

**السيدة برجز :** كلا، سوف أراقبها هي (تخرج).

(جيس تحملق خلفها للحظة، تنظر في ساعة يدها، تنهض وتطلع إلى الممر الأيمن، يبدو أنها تشعر بالرضا لما تراه هناك، تعود إلى مقعدها وتجلس بطريقة رشيقة وتنتظر شاب في حوالى الخامسة والعشرين (روبرت) من ناحية اليمين وتبدو عليه العصبية، يتوقف عند المدخل).

**روبرت :** أنت !

**جيس :** (برقة) أنت!

**روبرت :** هل والدتك..

**جيس :** لقد انصرفت.

**روبرت :** (يتقدم بعصبية) أنا ... أنا ..

**جيس :** كنت أخشى ألا نحظى بهذا اللقاء المنعزل معاً، بعد كل ما حدث، فأخى الصغير الغرب الأطوار كان هنا، بيت غرامه لتلك المرأة المربعة كيرتس، وكنت أخشى ألا ينصرفا، لكن ماما أفزعتهما، وخرجا.

**روبرت :** (يقرب كرسيه إلى جوار كرسيها) وهكذا فنحن وحدنا! (يتكلم بحنان) وحدنا تماماً!

**جيس :** وحدنا تماماً، يا روبرت! هذا هو المكان الوحيد فى الفندق الذى يمكن أن تكون فيه وحدك لفترة. وذلك هو السبب فى رأى، لمقابلتك هنا.

**روبرت :** (متوتراً) ألا تعتقدين أن أمك من الممكن أن تعود ثانية بعد برهة؟

**جيس :** كلا، لن تعود.

**روبرت :** ألم تكتشف بعد أننى حضرت؟

**جيس :** ليس لديها أدنى فكرة، شكرًا لله! فالكل يتصور أنك على بعد مئات الأميال من هنا، هذه إحدى ميزات الفنادق الكبيرة.

**روبرت :** عزيزتى..

**جيس :** نعم، يا عزيزتى؟

(الأريكة تتحرك خلفهما، لكنهما لا يلحظانها)

**روبرت :** أنا لا أستطيع أن أفهم لماذا تكرهنى أمك إلى هذا الحد.

**جيس :** (بصوت أجش) حسن، أعتقد أن مشاعرها نحوك... هي تقول إن السبب يرجع إلى أنك فقير جداً، وأنا لست كذلك.

**روبرت :** وما الذى يجعلها تعتقد أننى أهتم بك لأنك لست كذلك؟

**جيس :** حسن..

**روبرت :** (يميل ناحيتها ويخفض صوته) عزيزتى، هناك شىء أود أن أسألك عنه..

**جيس :** (تميل ناحيته وتهمس) نعم، يا عزيزى، ما هو؟

(الأريكة تقترب منهما لأن صوتهما أصبح خافتاً)

**روبرت :** أريد أن أسألك..

**جيس :** نعم؟

**روبرت :** (فى رقة وعذوبة) هل تحبيننى حقاً، يا عزيزتى؟

**جيس :** (تحملق لأعلى وهي منتشية) أوه، يا عزيزى، أنا أحبك!

(تعود الأريكة إلى مكانها)

(تقف السيدة كيرتس مشدوهة للحظة، ثم تسبّط على ميل للضحك، ثم تستدير لتتفحص المصقات الموجودة على الحائط الأيسر، على حين تدخل السيدة برجز من ناحية اليمين، وهي امرأة مليحة فى الخامسة والأربعين، لكنها الآن متعكرة المزاج. تدخل مندفعة، لكنها تتوقف عندما ترى السيدة كيرتس من ظهرها. ثم تتطلع فى أرجاء المكان فى ضيق. تدخل الأنسة جيس من ناحية اليسار، وهي فتاة رقيقة فى العشرين من عمرها، لكن تعبير وجهها ينم عن الضيق، وملابسها تدل على أنها حضرتت توتاً من ملعب (الجولف).

**جيس :** (تنادى وهي قادمة) لانسيلوت! (تتوقف، ثم تنظر باندھاش وتساؤل إلى أمها) ماما، أين لانسيلوت؟ أنا متأكدة أننى رأيته هنا منذ لحظة مضت.

**السيدة برجز :** (بعبوس) وأنا رأيته كذلك. (بعد أن تنظر كل منهما للأخرى تديران رأسيهما سوياً وتحملقان فى السيدة كيرتس، التى تبدى اهتمامها بالملصق شىء غريب جداً!

**جيس :** أجل، فى منتهى الغرابة! (تنظر الاثنتان مرة ثانية إلى بعضهما البعض، ويحدث بينهما نوع من التواصل، فتتطلعان مرة ثانية فى السيدة كيرتس)

**السيدة برجز :** لو سمحت، ألم تقابلى ابنى. **السيدة كيرتس :** (تلقت إليها) نعم؟

**جيس :** ألم يكن موجوداً هنا حالاً؟

**السيدة كيرتس :** أجل، كان هنا.

**السيدة برجز :** هل يمكنك لو سمحت أن تخبرينا، إذا كان قد غادر هنا وذهب إلى حجرته؟

**السيدة كيرتس :** (بعد اهتمام) لا أعتقد ذلك، فهو لم يقل.

(تومئ إليهما إيماءة خفيفة، وتبتسم برقة، وتخرج من جهة اليسار، تحملقان فيها أثناء خروجها).

**جيس :** (تظل محملقة فى اتجاه كيرتس) إنها من الطراز الجرى جداً.

**السيدة برجز :** (تجلس فوق الأريكة) جداً.

**جيس :** (تلقت إليها) لم أعرف كيف انصرف ذلك الأحمق. فأنت كنت قادمة من ذلك الاتجاه وأنا من الاتجاه المقابل، ربما اعتقد أننا سنقول شيئاً يخرجه أمامها.

**السيدة برجز :** يخيلى لى أنها فى الخامسة والثلاثين. لقد سمعت عن أناس كثيرين، لكننى لم أر مثلاً من قبل أبداً.

**جيس :** أنا أعتبرها من النوع المغامر الخطر دون شك.

**السيدة برجز :** بالتأكيد، ففى المقام الأول، لم تسمح للطفل أن يعرف بصراحة أنها أرملة، فقد قال لى أحد موظفى الفندق أنها أرملة.

**جيس :** إنها تفعل ذلك لترضى غروره، فيتصور أنه رجل ناضج، رجل مهم، صاحب شأن!

**السيدة برجز :** حتى إذا ما وقع فى الشرك تماماً تستطيع لحظتها أن تخبره أنها أرملة.. وفى ذلك الوقت لا ندرى ماذا يمكن أن يفعل! ربما يلجأ إلى القضاء.

**جيس :** ليلة أمس، عندما كنا نحاول أن نضفى عليه شيئاً من الإدراك والوعى عن كيفية معاملة الناس الغرباء فى الفندق، فمادراً قال عنها؟ «ملاك»، آه نعم، «ملاك منزل من السماء».

**السيدة برجز :** (بعبوس) وقال «إنه لن يصغى إلى أحد من النسوة يهاجم الملاك المنزل من السماء» - أنا متأكدة أنهم سمعوه فى الجناح المجاور. (تنهض) أعتقد أنه من الأفضل أن

يكون من الأفضل ألا يرياك معى ثانية لعدة أيام، فأننا لا نستطيع احتمال الطريقة التى نتحدثان بها عنك بعد أن شاهدانى معك.

**السيدة كيرتس :** حقاً!

**لانسيلوت :** إن ما كنت أقوله، هو أننى لم ألس

مليماً واحداً من مالى حتى أصل إلى سن الواحدة والعشرين، بناء على ما كتبه أبى فى وصيته؛ لكن أمى وأختى بالطبع تتوقعان منى أن أتصرف بما يتفق ومصالحتهما، لكن على أى الأحوال، فقد حدث وانتابنى هذا الشعور تجاهك، وأنا أعلم تماماً أننى لن أستطيع التغلب عليه، لذا فإن ما أردت أن أسألك عنه - حسن - ... (يتلعثم) إيه.. إيه، أنا أعرف أنك أرملة، وما إلى ذلك، لكن هل من الممكن أن تتكرمى (يتلعثم) فأننا بالطبع، لا أعرف متى فقدت زوجك الأول...

**السيدة كيرتس :** (فى شك) ماذا؟ (تنهض).

**لانسيلوت :** ما أقصده، هو أننى.. أننى أود أن أعرف شعورك إزاء زواجك مرة ثانية، بغض النظر عن وجود مشاكل لدى بخصوص..

**السيدة كيرتس :** (بمزيج من الشك) هل أنت تخطينى، يا سيد برجز؟

**لانسيلوت :** أه.. نعم. (ثم ينظر إلى عمق الردهة اليمنى) أوه، يا إلهى إنهما تراقباننى مثل الصفر! هاهى أمى قادمة! (يلتفت ناحية اليسار مذعوراً).

**السيدة كيرتس :** (أثناء التفاته) ربما كان موعد حضورهما!

**لانسيلوت :** (فزعا) وما هى أختى جيس! **السيدة كيرتس :** وماذا فى ذلك؟

**لانسيلوت :** (بسرعة) لقد قلت لك إنهما تتصرفان مثل شيطانين عندما يريانى معك. (يحملق ناحية اليمين واليسار بعصبية) عن إذنك. (يتجه ناحية إحدى الأرائك الموجودة فى الخلف ويركع على ركبتيه إلى جوارها) سيكون الموقف أفضل إذا لم يريانى معك، على ما أعتقد. (يدخل تحت الأريكة، فتحفيه الكسوة تماماً، ثم يهمس من مخبئه) من المحتمل أن يمضيا فى طريقهما، أرجوك، انتظرى قليلاً! أو .. إذا كان يتحتم عليك أن تذهبى، فعودى بعد قليل!

يمكن أن تتخيلاً أبداً أننى أصبحت رجلاً؟ ثم اذهب وأقول لهما أنك أرملة...

**السيدة كيرتس :** هل تعتقد أنهما ستفرحان بسماع ذلك؟ فأننا حتى لم أقابلهما. **لانسيلوت :** أجل، ولكنهما بالطبع تكلمتا عنك كثيراً جداً.

**السيدة كيرتس :** تكلمتا عنى؟ **لانسيلوت :** أنت تعرفين كيف يكون حال الناس فى الفندق، فهم دائماً يتسألون عن الآخرين، سواء أكانت امرأة، أو امرأة رجل عجوز، أو ابنته أو حتى إذا كانت ممرضة متمرسة، وبطبيعة الحال فإن عائلتى رأتك فى الفندق، وبالطبع بعد أن قابلتك فلأبد أنهما تكلمتا عنك كثيراً جداً، عظيم!

**السيدة كيرتس :** أوه، حقيقة! **لانسيلوت :** (بنوع من الأسف) إنهما تراقبانى وكأنهما صقران. وأنا أعرف ما سوف تقولانه الآن! عندما أقول لهما أنك أرملة.

**السيدة كيرتس :** هل تنوى ذلك؟ **لانسيلوت :** (يهز رأسه) أنا لم أكن أعتقد أبداً أنى سأقع فى غرام أرملة، بأى حال من الأحوال!

**السيدة كيرتس :** ألا تعتقد حقيقة أنه من الأفضل بالنسبة لك أن تنطلق وترقص مع إحدى الفتيات الصغيرات..

**لانسيلوت :** (شارداً) كلا. (يتلفت إليها فجأة) كنت سأسألك، حسن، دعينى أقل لك بطريقة واقعية شيئاً ما: فأننا لم أصل إلى سن الرشد بعد، ومن المفروض أن أحصل على موافقة أمى، لأنها أرملة، ولأنها الوصية على، وللحقيقة فهى امرأة عديمة المشاعر تماماً، امرأة مسيطرة، وستكون هناك صعوبة كبيرة فى أن ترى هذا الموضوع بعين الصواب.

**السيدة كيرتس :** ترى ماذا بعين الصواب؟ **لانسيلوت :** إحساسى نحوك. أعرف أن الأمر سيكون صعباً، لأننى بدأت أتكلم قليلاً عنك ليلة أمس مع أمى وأختى .. اسمها جيس - وهما تتصرفان .. تتصرفان مع بعضهما البعض مثل زوج من الشياطين.

**السيدة كيرتس :** حقاً؟ **لانسيلوت :** قلت لهما، إنهما لا يعرفانك، ولم يحدث أن قابلتك إطلاقاً، لكنهما عاملتانى على أننى مجرد.. مجرد هزاة، ثم إنها لا عليك بالنقد، ربما







**روبرت** : لكن ألا تظنين أن والدتك ستغير من رأيها أبداً بالنسبة لى؟  
**جيس** : لم يحدث أبداً أن غيرت رأيها.  
**روبرت** : إذن ما الذى يمكن أن نفعله؟  
**جيس** : (بصوت خفيض) عزيزى، هناك شىء لم أقله لأى إنسان فى العالم إلا لك.

**روبرت** : ما هو؟  
**جيس** : أنا أعرف تماماً أن ماما تعلم حقيقة أنك لست انتهازياً، لكن السبب الحقيقى لاعتراضها هو نوع من الأنانية الصرفة، لأنها لا تريدنى أن أتزوج وأرحل، وأتركها وحيدة فى هذا العالم.

**روبرت** : لكنها لن تكون كذلك. فمازال أخوك فى صحبتها.

**جيس** : (تهز رأسها) ذلك شىء لا فائدة ترجى منه، لانسيلوت ليس لديه أى وعى، أترى.

(الأريكة تقترب ثانية)  
**روبرت** : أنا لا أرى إذن أى أمل ممكن..  
**جيس** : (تحذره عندما ترى شخصاً قادماً من الممر الأيمن) شش!

**روبرت** : (يتبع نظراتها) من ذلك الشخص العجوز؟

**جيس** : إنه السيد إنجولد سبائى. إنه أحد أصدقاء ماما القدامى الذى تصادف وجوده هنا.

**روبرت** : (يتحرك لى ينصرف) من الأفضل أن...

**جيس** : (بسرعة) كلا، فهو لا يعرفك. ابق جالساً.

(تتجه نحو السيد انجولد سبائى مبتسمة عند دخوله) مساء الخير، يا سيد انجولد سبائى، هل لعبت اليوم؟

(انجولد سبائى فى الخامسة والخمسين أو ربما الستين. يتنسم بشروء أثناء إجاباته)

**انجولد سبائى** : كلا، فأننا لم أذهب إلى هناك اليوم، أه، هل كانت السيدة برجز هنا؟

**جيس** : هنا؟  
**انجولد سبائى** : نعم، أعنى.. أه.. هنا.

**جيس** : أعتقد أنها فى مكان ما تبحث عن لانسيلوت.

**انجولد سبائى** : نعم؟ أه..  
**جيس** : أهنالك شىء تود أن أبلغه لها عندما أراها؟

**انجولد سبائى** : (يتجه ناحية المدخل الأيمن) كلا، أنا.. أنا.. (ينظر فى ساعته ويتطلع إلى جيس شارداً) كلا.. فأننا.. سوف (يخرج)

**روبرت** : أرجو من الله ألا يحط علينا أحد آخر، لأننى...

**جيس** : نعم، يا عزيزى، لقد أصبحنا وحدنا ثانية.

**روبرت** : عزيزتى..  
**جيس** : نعم، يا عزيزى؟

**روبرت** : هناك بعض المصاعب تقف فى طريق لقاءاتنا، ولا شك أنه شىء ثمين أن أكون بقربك الآن.

**جيس** : أوه فعلاً !  
**روبرت** : لو تسنى لنا أن نرجل سوياً، ونكون وحدنا على هذا النحو..

**جيس** : (حالة) أجل، وحدنا فقط بعيداً عن العالم.

**روبرت** : لماذا لا نستطيع أن ..  
**جيس** : شش، يا عزيزى !

(ترى أحداً قادماً من الممر الأيسر، ينظر هو فى نفس الاتجاه).

**جيس** : إنها تلك المرأة المربعة.  
**روبرت** : أنا لا أعرفها.

**جيس** : إنها تحاول إيقاع لانسيلوت فى شباكها، وهو متيم بها تماماً، ولا يعى أى شىء، المغفل الصغير! إنها فى سن أمه.

(الأريكة تتحرك حركة بسيطة)  
**روبرت** : شش! سوف تسمعنا.

(تدخل السيدة كيرتس من اليسار، يبدو عليها الضيق بعض الشىء، جيس تحمق فيها، ثم تتكلم ببرود).

**جيس** : معذرة هل نسيت شيئاً عندما كنت هنا مع أخى الصغير؟

**السيدة كيرتس** : (تبتسم) هل رأيت قفازاً أبيض؟

(ينفض روبرت وينظر فى كرسيه)

**جيس** : كلا، ليس موجوداً هنا.

**السيدة كيرتس** : من المحتمل أننى نسيتته فى مكان آخر. (إلى روبرت) لا تتعب نفسك بالبحث عنه، لو سمحت! لقد ظننت أنه من الممكن أن ..

(تسير برقة وتنظر خلف الأريكة) لو أننى نسيت شيئاً هنا، فكل ما أردته فقط أن أرى إذا كان موجوداً أم...

**جيس** : كلا، لا توجد أى قفازات هنا، (تتحدث بهمس حاد إلى روبرت) اجلس! (يجلس. ظهراهما للسيدة كيرتس).

**السيدة كيرتس** : كلا، لا يبدو له أى أثر هنا، أنا أسفة لإزعاجكما.

(تتحرك ناحية المدخل الأيسر، الأريكة تتبعها، توقفها بذقعة قوية)

**جيس** : لا أعتقد أن أخى الصغير سيعود إلى هنا ثانية، فقد ذهبت أُمى للبحث عنه.

**السيدة كيرتس** : (بأدب) لا شك أنها ستجده بمرور الوقت. (تنظر من فوق الأريكة إلى جيس وروبرت).

**جيس** : (تلتفت وتنظر إليها ببرود) هل هناك شىء آخر؟

**السيدة كيرتس** : (بعد لحظة، بعد أن تمنعها صراعاها الداخلى عن الرد) أوه، أوه، كلا! أنا أسفة لإزعاجكما!

**جيس** : (تحمق خلفها) منتهى الصفاقة! عادات ثانية لتبحث عن الفتى الأحق! وفى اعتقادها أنه سيعود ثانية!

**روبرت** : عزيزتى..  
**جيس** : (تلتفت إليه بشغف) نعم، يا عزيزى ..

**روبرت** : (يتطلع من فوق كتفها) أوه، يا إلهى! (يتكلم بمعانة).

**جيس** : (تمسك بيده) ماذا حدث يا عزيزى ؟  
**روبرت** : (ينفض) أمك! (يختبئ خلف المدخل الأيسر).

**جيس** : يا للمصيبة!  
**روبرت** : إنها لم ترنى، لكنها سترانى لو حاولت الذهاب إلى الناحية الأخرى.

**جيس** : إنها قادمة!  
**روبرت** : هذا فظيع! (تقع عينه على كرسى جزر الغلبين فى الركن الخلفى الأيسر للحجرة، يندفع نحوه، ويلف الكرسي بحيث يصبح ظهره العالى فى مواجهة

الجمهور، فيجلس فيه ولا يراه أحد، يتكلم بهمس) عزيزتى..  
**جيس** : شش ! (تحاول أن تخفى ارتباكها، بأن تمسح كمها الأيسر بيدها اليمنى، تثنى ركبتيها وتمرجح قدمها، تنظر إلى السقف، تدخل والدتها من جهة اليسار عابسة، جيس تخاطبها بمرح)

هل عدت ثانية، يا ماما؟ أين لانسيلوت؟

**السيدة برجز** : (بلهجة غاضبة) لا أعرف، ظننت أنك ذهبت إلى غرفتك مباشرة.

**جيس** : سأفعل.

**السيدة برجز** : هل كنت تجلسين هنا وحدك؟

**جيس** : كانت السيدة كيرتس هنا منذ لحظة، تبحث عن الطفل.

**السيدة برجز** : نعم، رأيته، ألم يكن يوجد أحد آخر؟

**جيس** : (بعدم اكتراث) أه نعم، ذلك السيد انجولد سبائى .

**السيدة برجز** : كان هنا؟ (تنظر فى ساعتها ثم إلى الممر الأيسر) قلت لى إنك متعبة جداً وإنك ستذهبين إلى حجرتك!

**جيس** : (لامبالية) أوه، أشعر بتحسن الآن.

**السيدة برجز** : ينبغي أن تستريحى وتستلقى قليلاً قبل ارتداء ملابسك للعشاء.

**جيس** : لماذا لا تفعلين أنت ذلك يا ماما؟ خاصة وأنت تعرفين أن ذلك يجعلك أكثر إشراقاً.

**السيدة برجز** : (بعبوس) يجعلنى مشرقة؟ حقاً!

**جيس** : أوه، أنا لا أقصد أن تفعلنى مثل كبار السن، لكن غفوة فى الظهيرة مفيدة جداً لأى إنسان.

**السيدة برجز** : (بحدة) لقد غفوت قليلاً بعد الغداء، حان الوقت لكى تذهبي.

**جيس** : أوه، سأجلس هنا لبرهة أطول، فأننا أحب مجرد أن أجلس ولا أفعل شيئاً، مثلما أفعل الآن.

**السيدة برجز** : لقد قلت إنك ستذهبين، ويتحتم عليك أن تنفذى ما تقولين.

**جيس** : ولماذا يتحتم على ذلك؟ لماذا لا يكون فى إمكانى أن أجلس هنا لبرهة أطول، إذا كنت أريد ذلك؟

**السيدة برجز** : لأنك قلت، أنك..  
**جيس** : أوه، وماذا يحدث لو لم أفعل؟ أليس لى الحق فى أن أغير رأيى؟

**السيدة برجز** : أنا أصر على أن تستلقى لمدة نصف ساعة قبل أن تلبسى ملابسك للعشاء، ما الذى يجعلك عنيدة بخصوص ذلك؟ أليدك أى ميرر لعدم رغبتك فى تنفيذ هذا الشىء البسيط؟ هل هناك أى شىء

تحاولين إخفاءه عنى، يا جيس؟  
**جيس** : (تنفض) بالتأكيد، لا!

**السيدة برجز** : (بحدة) إذن فليس لديك أى سبب معين لبقائك هنا وعدم ذهابك إلى حجرتك، كما قلت؟

**جيس** : كلا !  
**السيدة برجز** : إذن..

**جيس** : سأذهب، لكنى لا أفهم لماذا تجعلين لثل هذا الموضوع أهمية بالنسبة لك؟

**السيدة برجز** : (فى قليل من الارتباك) أهمية؟ أنا لا أجعل أى أهمية لذلك!

أنا لا أهتم على الإطلاق إلا.. إلا بصحتك.

**جيس** : (ذاهبة) صحتى! (تتوقف) كلام فارغ!

**السيدة برجز** : صحتك هى الشىء الوحيد الذى يجب أن نقدره، لقد بدأت السير، فلماذا لا تنصرفين؟

**جيس** : وما الداعى للعجلة؟

**السيدة برجز** : العجلة؟ أوه، لا شىء! ما كنت أقصده، طالما أنك كنت ذاهبة، فلماذا لا تذهبين، وينتهى الأمر؟

**جيس** : ما الذى يجعلك متوترة هكذا؟

**السيدة برجز** : متوترة؟ تقولين عن أمك إنها متوترة؟ بل أنت التى تنصرفين بعصبية، جيس، أهنالك أى شىء تحاولين أن..

**جيس** : كلا ! لا داعى لمضايقتى، سأذهب!

(تنصرف من ناحية اليسار تحمق السيدة برجز فيها لبرهة، تنظر إلى الاتجاه المعاكس، تجلس فوق الأريكة، ثم تخرج من خلال منديل مكرمش فى قبضة يدها علبة مكياج ذهبية، تفتحها وتنظر فى مرآة صغيرة، تتلمس شعرها، تنظر تجاه اليمين واليسار تستعمل بدارة لوجهها. تغلق العلبة وتخفيها فى منديلها ثانية، تدندن بأغنية لنفسها، يدخل السيد «انجولد سبائى» من اليسار، متضايق إلى حد ما).

**السيدة برجز** : (كما لو أنها فوجئت) أوه! انجلودسبائى : كنت هنا منذ برهة مضت. قبل موعد لقائنا بقليل، لو جاز لى أن أقول إنه موعد، (يضحك بعصبية).

**السيدة برجز** : (مبتسمة) حسن، أعتقد أنه يمكن أن يكون موعداً بأى حال من الأحوال.

**انجولد سبائى** : بالنسبة لى ، أعتقد أنه كذلك، فقد لاحظت أن هذا المكان هو المكان الوحيد فى الفندق الذى لا يوجد فيه رواد كثيرون، لذا فقد اقترحت أن نلتقى فيه، لأن لدى شيئاً أريد أن أقوله.. أه .. أعنى، أئننى أرى أنه قد يكون من الأفضل أن أقوله لك فى خصوصية. هذا إذا كنا وحدنا، إنه شىء لا يمكن أن يقال علانية، أقصد أنه يكون من الصعب التصريح به فى وجود أناس آخرين.

**السيدة برجز** : (تبتسم بعصبية) أهو شىء خطير جداً، يا سيد انجولد سبائى ؟

**انجولد سبائى** : كم أتمنى ألا تنادينى بهذا الاسم.

**السيدة برجز** : (بجدية) أتريدنى أن أناديك، هنرى؟

**انجولد سبائى** : لقد فعلت ذلك مرة.

**السيدة برجز** : (تنفض فى شىء من الضيق) أجل، لكن ذلك كان منذ فترة طويلة.

**انجولدسبائى** : (بحدة) وأنا ناديتك وقتها، فانى.

**السيدة برجز** : (بضيق أكثر) أعتقد أنه لا ينبغي عليك أن تشير إلى ذلك أبداً، فطالما أن هناك موضوعاً دفن منذ فترة طويلة.. فلا داعى..



يعرف شيئاً عن هذا الموضوع..  
**انجولد سبای** : عزيزتى.. عزيزتى.. فانى!  
**السيدة برجز** : لماذا، لا أود أن يعرف أى إنسان أننا سوف...  
**(يقاطعها صوت مجهول المصدر صوت رجل عاقل يسلك حنجرته، لكى ينبه إلى وجوده).**

**الصوت الغامض** : إحم! إحم.. إحم!  
**السيدة برجز** : (تقفز فى كرسيها) يا إلهى!  
**انجولد سبای** : (قافزاً إلى أعلى) ما هذا؟  
**السيدة برجز** : (تنهض) ما هذا، إنه صوت رجل.

**انجولد سبای** : إنه معنا فى هذا المكان.  
**السيدة برجز** : (تغوص فى الكرسي ثانية) أوه، مصيبة!

**انجولد سبای** : (يحملق فى أرجاء المكان، فيلاحظ أن ظهر الكرسي من الطراز الفلبينى، هو الذى يواجه الجمهور، أى فى وضع عكس) هناك شخص ما يجلس فى هذا الكرسي، (يتجه ناحية الكرسي فى عصبية، لكنه يفاجأ بصرخة مكتومة من السيدة برجز).

**السيدة برجز** : (صارخة) كلا! لا داعى للاقترب منه، فأنا أفضل كثيراً ألا أعرف من هذا (تنهض) دعنا نخرج من هنا!

**انجولد سبای** : (لا يستطيع أن يأخذ قراراً، لكنه غاضب جداً) ينبغى أن نعرف من الذى يتجسس علينا على هذا النحو.

**السيدة برجز** : (تلتصق به) أوه!  
**الصوت الغامض** : (باعتداد) أنا لا أتجسس يا سيدى! فهذا مكان عام فى فندق عام..

**السيدة برجز** : (بحزن) أوه!  
**الصوت الغامض** : (مكملاً) أى نزيل فى هذا الفندق له الحق فى أن يجلس هنا فى هدوء، وإذا كنتم تريدان مواصلة شئونكما الخاصة فى مكان عام فهذا شىء...

**السيدة برجز** : (تميل على ذراع انجولد سبای) أوه، يا إلهى!

**الصوت الغامض** : (يستمر بحرارة) إذن فهذه ليست غلطتى، بل غلطتكم. وأنا فقط أحذركم من الاستمرار، فلقد سمعت ما يكفى من شئون الناس الآخرين هذا المساء، وهذا يكفى.

**السيدة برجز** : (بعصبية) أوه، دعنا نذهب! (تجذب انجولد سبای ناحية الممر الأيمن) دعنا نذهب.

**انجولد سبای** : (يعود ثانية وبصوت عال) أنا لا أعرف من أنت يا سيدى! لكن عندما أوصل هذه السيدة إلى مكان آمن.. فسوف أعود لأعرف من أنت.

**الصوت الغامض** : جميل!  
**السيدة برجز** : أوه، الرحمة! (تتحرك بعيداً عن انجولد سبای فى حين تظهر جيس فى الناحية المقابلة فى مواجهتهما)  
**جيس** : (تتوقف مشدوهة) ما الحكاية بحق السماء؟

**السيدة برجز** : (بصوت مرتعش) لا شىء! لا شىء على الإطلاق، يا جيس، لماذا تظنين أن هناك شيئاً حدث؟  
**جيس** : لماذا؟ أنت فى غاية الاضطراب!  
**السيدة برجز** : (تحاول جاهدة أن تبدو مسرورة، لكنها تفشل) كلا على الإطلاق، كلا على الإطلاق! لقد كنت جالسة هنا مع السيد انجولدسبای، ندرش حول الأيام الخوالى، ثم قررنا أن ننصرف، قررنا أن ننصرف، هذا كل ما فى الأمر.. أنا.. أنا.. (تتحرك فجأة، ثم تعاود النظر خلفها، ثم تواجه جيس، وتبتسم بمجهود، ثم تكمل جملتها) أنا على ما يرام.  
**جيس** : أنت تبدين كذلك، فعلاً، يا سيد انجولد

مشاعرى، يا فانى، ولم أنسها حتى الآن.  
**السيدة برجز** : (تلتفت إليه بحزن) أوه، نعم، أنت كذلك فعلاً!  
**انجولد سبای** : (يهز رأسه) أنا لم أنس، أنا مازلت، مازلت..  
**(الأريكة تقترب إلى حد ما).**

**السيدة برجز** : لا، لا  
**انجولد سبای** : لم أنس، أنا مازلت، مازلت..  
**السيدة برجز** : (باحتجاج رقيق، وباكية) كلا، أنت لست كذلك! يا هنرى! أنت فقط تعتقد أنك كذلك.  
**انجولد سبای** : كلا: أنا فى الحقيقة كذلك، فانا.. أنا مازلت مهتماً بك، يا فانى.  
**السيدة برجز** : (تستعيد جأشها وتبتسم وهي تهز رأسها) أوه، ياربى، كلا!

**انجولد سبای** : فانى، دعينا.. دعينا.. ننقذ السنين التى مازالت أمامنا. دعينا نصلح تلك الغلطة القديمة.  
**السيدة برجز** : (تصبح أكثر انتعاشاً) لماذا، كيف، كيف، لماذا، نحن.. لماذا، أنا لم أفكر فى شىء من هذا القبيل!  
**انجولد سبای** : (بجدية) فانى، أنا أطلب منك أن تتزوجيننى. (تحملق فيه.. الأريكة تقترب أكثر).

**السيدة برجز** : ماذا؟  
**انجولد سبای** : أطلب منك أن تتزوجيننى.  
**السيدة برجز** : لماذا، يا إلهى الرحيم! لا أود أن يعرف أولادى أن هناك شخصاً ما قد قال لى مثل هذا الكلام، مقابل الدنيا كلها!

**انجولدسبای** : (باهتمام) ليست هناك حاجة لأن يعرفوا الآن، فيما بعد.  
**السيدة برجز** : (مقطعة الأنفاس) فيما بعد؟ فيما.. بعد.

**انجولد سبای** : لا داعى لأن تحطمى حياتنا مرة أخرى، يا فانى؟  
**السيدة برجز** : (باندھاش) لماذا؟ لو أننى حلمت بأنك ستقول لى شيئاً من ذلك القبيل عندما طلبت مقابلتى هنا هذا المساء..

**انجولد سبای** : (بجدية) فانى، أريد منك أن تجيبينى، والآن، ما رأيك؟  
**السيدة برجز** : (بوهن ويدها على صدرها) أوه، أنا!

**انجولد سبای** : أجل، يجب عليك أن تقولى الآن.

**السيدة برجز** : لكن ليس لدى وقت لأفكر! لماذا؟ أنا لا أريد أى إنسان أن يعرف أى شىء بخصوص ذلك الموضوع.  
**انجولد سبای** : أنا أريد الإجابة، يا فانى، يا عزيزتى!

**السيدة برجز** : (وهى مشدوهة) أوه، يا عزيزى!  
**انجولد سبای** : أوه، يا فانى، يا عزيزتى، (يمسك يدها).

**السيدة برجز** : أوه، أنا لا أريد أى إنسان أن

**انجولد سبای** : بالحماسة! لقد كنت سعيدة جداً مع برجز، ولا أدري كم من الناس قالوا لى ذلك.

**السيدة برجز** : لقد قمت بواجبى كزوجة، وتعبت من جراء القيام به بنوع من البهجة لكن الخوف كان دائماً أمامى يا هنرى.

**انجولد سبای** : (بخشونة) أنا لا أصدق ذلك!  
**السيدة برجز** : (بصراحة) بل كانت تلك هى الحقيقة، (تجلس).

**انجولد سبای** : (يتلغم) ماذا؟  
**السيدة برجز** : (بوهن) بل كان الأمر كذلك، يا هنرى.. كان الخوف موجوداً دائماً، (تسقط رأسها)

(يتحرك عبر المكان ثم يقف عندها ويتطلع إليها).

**انجولد سبای** : (متلغماً) أتدريين كيف كانت حياتى؟

**السيدة برجز** : (وهى لا تنظر إلى أعلى) لقد.. لقد سمعت أنك أصبحت رجلاً ناجحاً وثريراً جداً، وتشغل مكانة ممتازة.

**انجولد سبای** : نعم، لكن هل يملأ ذلك حياة الإنسان؟ انظرى إلى الفرق! أنت لديك أولاد يساندونك فى حياتك وأنت مقبلة على منتصف العمر، وأنا ليس لدى شىء.

**السيدة برجز** : (بعاطفة ومازالت تنظر إلى أسفل) أوه، أنا على يقين تماماً بأن لديك شيئاً.

**انجولد سبای** : أقول لك إنه ليس لدى شىء، لا شىء فى هذا العالم يجعل الحياة تستحق أن تعيش، لا شىء على هذه الأرض! (يحملق فيها، ثم يجلس بجوارها ويتكلم فى صوت خفيض) فانى.. فانى..

**السيدة برجز** : (فى صوت منخفض جداً) نعم؟

**انجولد سبای** : فانى.. أنا.. أنا.. فانى.. (من الصعب أن يسيطر على عواطفه فيخيو صوته.. فى حين تقترب الأريكة منها)

**السيدة برجز** : نعم، يا هنرى؟  
**انجولد سبای** : قلت إن حياتك كانت محطمة، ورغم ذلك تحملتها لإحساسك بالواجب وبنوع من البهجة. أما حياتى، حياتى أنا فقد كانت ذابلة.

**السيدة برجز** : أوه، هنرى!  
**انجولد سبای** : لكن على أى الأحوال، فإن حياتنا لم تنته بعد..

**السيدة برجز** : (تهز رأسها إلى أسفل، وتحتج بصوت خفيض) كلا، كلا! لا تتكلم على هذا النحو.

**انجولد سبای** : فانى، أنا لم أنس مشاعرى أبداً، وعندما كان الزمن يمضى، اجتهدت فى عملى وحاولت أن أقوم بدورى فى هذا العالم، لكننى.. لكننى لم أستطع أن أنسى

**انجولد سبای** : (يزداد ضيقه) أى موضوع؟ اسمعى يا فانى، أنت تعرفين تماماً لما بقيت أعزب حتى الآن، أنت تعرفين.

**السيدة برجز** : (تحتج بسرعة) كلا، كلا! أنا لست مسئولة عن ذلك!

**انجولد سبای** : أأست مسئولة؟ أأست أنت التى فسخت خطوبتنا..

**السيدة برجز** : (تصرخ رغم أنها تحاول ألا ترفع صوتها) لقد كان سوء فهم، يا هنرى.

**انجولد سبای** : لم يكن كذلك، لقد تحملت فى هدوء وصمت طيلة هذه السنوات، لأنى رجل صاحب مبادئ، لم أحاول أن أتكلم فى أى شىء من هذا القبيل عندما كنت متزوجة. لكن الآن يمكننى أن أتكلم، لقد فسخت خطوبتنا عن قصد..

**السيدة برجز** : (مصدومة) لم أفعل!  
**انجولد سبای** : (يضغط على عواطفه) بل فعلت! (يتحرك بعصبية) لقد قررت أن «لانس برجز» هو أنسب رجل لك، أرسلت لى خاتم الخطوبة والخطابات دون كلمة واحدة تشرحين فيها لماذا فعلت ذلك؟

**السيدة برجز** : أوه!  
**انجولد سبای** : لقد فعلت!  
**السيدة برجز** : أمن العدل أن تهاجمنى بذلك الآن؟

**انجولد سبای** : عدل؟ كيف تجرؤين على الكلام عن العدل معى؟  
**السيدة برجز** : لكنك كنت على علم بالسبب الذى جعلنى أفعل ذلك.

**انجولد سبای** : (بمرارة) أعرف فى الحقيقة. والسبب ببساطة، أنك متقلبة، ولم يكن لديك الشجاعة لتشرحن ذلك.

**السيدة برجز** : (بمشاعر فياضة) لكنك لم تكن تعرف الضغط، الضغط الرهيب الذى كانت تمارسه أمى على حتى جعلتنى ببساطة أتزوجه، يا هنرى، ليل نهار، ونهار ليل، أسبوع وراء أسبوع.

**انجولد سبای** : ولم يكن لديك لحظة أبداً لتكون لديك ذرة شجاعة، أو أدنى إخلاص للرجل الذى أعطيته كلمتك..

**السيدة برجز** : كنت ممزقة، كنت...  
**انجولد سبای** : لم تكونى تهتمين بى بما فيه الكفاية حتى..

**السيدة برجز** : بل كنت أهتم!  
**انجولد سبای** : كلا! كلا! كلا!

**السيدة برجز** : (برقة) هنرى، ينبغى أن تصغى إلى! (تضع يدها على ذراعها).

**انجولد سبای** : (يبتعد عنها) لماذا لم تقولى ذلك حينذاك؟ لماذا لم...

**السيدة برجز** : لقد أحببتك، أحببتك فعلاً، يا هنرى! وأعترف لك ببساطة أننى تركت أمى تحطم إرادتى وتحطم حياتنا نحن الاثنين.







سباى ، هل تتكرم وتقول لى ما الذى قلته لوالدتي حتى تبدو مضطربة إلى هذا الحد؟

**السيدة برجز:** لكننى لست..  
**انجولد سباى :** (يرمقها بحدة) أنسة برجز، أعتقد أنه لا يليق بى أن أقول أى شىء غير جدير بالاحترام إلى صديقتى العزيزة، والدتك. (يتطلع حوله غاضباً) والحقيقة هى، أن هناك وغداً يسترق السمع خفية فى هذا المكان، وأنا...

**جيس :** (منزعجة) ماذا؟ أنا متأكدة أنه لا يوجد شىء من هذا القليل.

**انجولد سباى :** بل يوجد! هناك شخص يسترق السمع...

**الصوت الغامض:** (بغضب) هذا مكان عام، قلت لك، كيف يتسنى لى أن أتفادى كلامكما إذا كنتما...

**انجولد سباى :** أنا لا أحتمل ذلك، هو خلف الكرسي، وليسوف.. (يندفع بعيداً عنهما فى حين تلصقان به)

**جيس :** (صائحة) لا داعى! لا داعى أرجوك.

**السيدة برجز :** (فى نفس الوقت) لا داعى، يا هنرى، (لكن انجولد سباى يندفع ناحية الكرسي الذى يواجهنا ظهره، ويمسك بروبرت من ياقته ويسحبه إلى الأمام، روبرت فى غاية الذعر).

**انجولد سباى :** تعال هنا أيها الوغد، اخرج إلى الضوء.

**روبرت :** (بسرعة) أنا لم أفعل ذلك، لم أكن أنا.

**السيدة برجز :** روبرت سميت!  
**جيس :** (بحزن) أوه، يا إلهى!  
**انجولد سباى :** (بحماس) ما الذى تقصده بأفزاك للسيدة؟

**روبرت :** أنا لم أفعل ذلك! أنا لم أنطق بكلمة! صحيح أننى كنت خلف ظهر الكرسي، لكن لم يكن صوتى هو الذى يتكلم.

**انجولد سباى :** إذن من كان ذلك؟  
**الصوت الغامض:** إذا كنتم تريدون مزيداً من الشهود، فاقترح عليكم النظر تحت الأريكة.

**السيدة برجز :** (وقد كانت تريد الجلوس على الأريكة) ماذا؟

**جيس :** انظروا إلى الأريكة!

**(السيدة برجز تصرخ عندما ترى الأريكة تتحرك بسرعة ناحية المدخل الأيسر فى طريقها إلى الخارج).**

**انجولد سباى :** ( إلى روبرت) أوقف ذلك الشىء، أمسك به،

**(يمسكان بالأريكة قبل أن تختفى فى الممر، يجرانها إلى الداخل فأنينة).**

**روبرت :** (يحاول أن يقلب الأريكة) اخرج من تحت الأريكة!

**انجولد سباى :** من الأفضل لك أن تخرج! الأريكة : لن أخرج! دعونى وحدى!

**انجولد سباى :** هيا بنا، نقلب الأريكة.. هوب! (يقبلان الأريكة فيظهر

**لانسيلوت تحتها).**

**السيدة برجز :** ( مندهشة) لانسيلوت! أه رحمتك يا ربى!

**انجولد سباى :** (إلى لانسيلوت) عار عليك.

**روبرت :** أجل، عار عليك.

**لانسيلوت :** (بغضب) طيب، لقد كشفتمونى، لكننى سوف أجعلكم تأسفون على ذلك، (ينهض وينفض نفسه).

**انجولد سباى :** (منفعلاً) ألا تعرف شيئاً أفضل من أن تثير رعب السيدات واستراق السمع..

**لانسيلوت :** (بشدة) لقد كنت حقيقة مستاء جداً، ولم يكن فى استطاعتى أن أفعل شيئاً، إذ لم يعطنى أحد منكم فرصة واحدة للخروج من مكاني. إن سلوكى هذا هو السلوك الوحيد الذى لا غبار عليه،

**(يتجه ناحية جيس ووالدته ويخاطبهما بتعف) ليس لدى أى شىء أؤم نفسى بسببه، لكن ما أود أن أعرفه، ماذا يمكن أن تقولوا عن نفسيكما الآن بعد ما قلتماه عن السيدة كيرتس! هل تجرؤ واحدة منكما على نطق اسمها، خاصة بعد ما سمعته!**

**السيدة برجز :** اسكت يا لانسيلوت!

**لانسيلوت :** أسكت؟ أنا؟ (يضحك بسخرية) أولاً لا داعى لمناداتى بلانسيلوت

بعد ذلك، فأنت تعرفين كم أكره ذلك

الاسم، وكم حاولت أن أثنيك عن مناداتى به منذ فترة طويلة.. أما الآن فأنا أرفض! أنا لا أهتم بأى اسم تناديننى، لكن لا تنادينى بهذا الاسم.

**جيس :** (تشير إلى الأريكة) منذ متى وأنت تحت هذه الأريكة؟

**لانسيلوت :** (بحدة) منذ فترة طويلة لدرجة أننى تعبت، وملكت من سماع أناس ينادون بعضهم «بيا عزيزى!» الرحمة يا إلهى! لا تعتقد أننى استمتعت بذلك، صحيح أن بنيتى قوية لكن..

**السيدة برجز :** كفى! أوه يا ربى!

**انجولد سباى :** إن الصوت الذى كان يتكلم لا يشبه صوت لانسيلوت.

**لانسيلوت (يلتفت إليه منذرا)** ألم تسمعنى أقول، لا أريد أى أحد ينادينى لانسيلوت؟ وأنا أقصدك أيضاً.

**انجولد سباى :** (بنوع من التودد) أنا على استعداد لأن أناديك بأى اسم ترغب فيه، لكنى أود أن أعرف من ذلك الذى كان يتكلم.. وأنت تقول إنه ليس أنت..

**لانسيلوت:** كلا، لن أقول لكم، هل أقول لكم انظروا تحت الأريكة؟

**انجولد سباى :** (يسير تجاه روبرت) وذلك الجنتلمان يقول إنه ليس هو.

**روبرت :** بالطبع ، فقد تكلم بعد ظهورى.

**انجولد سباى :** (متحيراً جداً) فعلا، حدث ذلك، إذن من..

**لانسيلوت :** أنا لا أهتم بمن يكون؟ لكن ما أود أن أشير إليه هنا ومباشرة، وقبل أن تنصرف، أننى فى موقف أخط فيه لمستقبلى، وأرجو ألا أتوقع أى تدخل من عائلتى، أو من أى طرف آخر، يريد أن ينضم إلى عائلتى أيضاً، فحتى هذه اللحظة، قضيت حياتى معتمداً على الآخرين، لكن بعد ما حدث هنا مؤخراً، وبعد ما عرفت كل ما عرفته..

**جيس :** شش! هناك شخص قائم.

**لانسيلوت:** لا يهمنى من الذى يحضر، سأقول ما أريد قوله. كل ما أبغيه أن أستقر فى حياتى المستقبلية بطريقتى الخاصة، ومع أى سيّدة أقوم أنا باختيارها لتكون عضواً فى هذه العائلة...

**جيس :** شش!

**(خطوات)**

**لانسيلوت:** إنها هى.

**(تدخل السيدة كيرتس وتقف مترددة عند المدخل).**

**السيدة كيرتس :** أوه! أخشى أن أكون.. (تستدير لتخرج).

**لانسيلوت :** انتظري، لقد كنت أتكلم معهم بخصوصك.

**السيدة كيرتس :** كنت تتكلم عنى، يا سيد برجز؟

**لانسيلوت :** (إلى الآخرين بنوع من الزهو) لم تنادينى أبداً لانسيلوت، ياسيدة كيرتس، أعتقد أنه لا داعى لأن أقول لهم أى شىء، فلقد اكتشفوا بالفعل أنك أرملة، وليست بنا حاجة للنقاش فى هذا الموضوع، بأى حال من الأحوال.

**السيدة كيرتس :** ليست بنا حاجة؟

**لانسيلوت :** لقد اكتشفت أشياء كثيرة جداً منذ أن رأيتك، وسوف أحكى لك عن الموضوع كله.

**السيدة برجز :** ياللعار!

**جيس :** (بضحكة يائسة) وماذا يهم فى ذلك؟ فهناك شخص آخر يعرف الموضوع كله.

**السيدة كيرتس:** (مصدومة) ماذا تقولين، يا أنسة برجز؟

**انجولد سباى :** (بحنان) لقد أبدت ملاحظة معقولة يا مدام. فهناك شخص كان يسترق السمع فى هذا المكان.

**السيدة كيرتس :** (باندفاع) أوه يا عزيزى! وكيف تسنى لك أن تعرف؟

**الجميع :** ماذا؟

**السيدة كيرتس :** لا شىء.

**انجولد سباى :** لا بأس! (إلى روبرت) أعتقد أنك تعرف أين هو الآن؟ وليسوف

أكتشف مكانه.

**السيدة كيرتس :** (مندفعة) توقف أرجوك!

**انجولد سباى :** (متوقفاً) لماذا؟

**السيدة كيرتس :** (بضعف) إنه صديق لى.

**لانسيلوت :** (بفهم) صديق لك؟

**السيدة كيرتس:** أنا.. أنا سأجيب نيابة عنه، هو لن يتفوه بأى شىء مما سمعه، فهو لن يكون سعيداً بذلك، إذ إنه لا يعرف أى أحد منكم.

**الصوت الغامض :** أجل، ولا أهتم بذلك.

**انجولد سباى :** (غاضباً) والآن. سوف..

**السيدة كيرتس :** أرجوك لا تفعل!

**انجولد سباى :** أنا أود أن أعرف من هو.

**السيدة كيرتس:** (متوسلة إليه) أرجوك! لو أنك رأيته، فستكتشف فيه شخصاً غريباً تماماً بالنسبة لك، لكنه لن يكون غريباً لبعض الناس الموجودين هنا فى الفندق على حد علمى.

**انجولد سباى :** (يهز رأسه) أخشى ألا أكون قد فهمت شيئاً.

**السيدة كيرتس:** (بصوت ناعم) هو هنا لمدة يوم واحد، ونحن.. نحن لا نريد أى أحد أن يعرف ذلك، ونظراً لكثرة خطاى، فقد استطعت بالكاد أن أخرج معه هذا الصباح، ووعدته بقاء هنا فى الساعة الخامسة.

**لانسيلوت:** (يتطلع إليها متألماً) لكن، لكن.. يراك هنا!

**السيدة كيرتس:** نعم. وقد حاولت أن أجعلك تنطلق وترقص مع إحدى أولئك الفتيات الصغيرات.

**لانسيلوت:** (بانفعال عاطفى) وعلى هذا كان من الممكن أن تكونى معه.. هنا؟

**السيدة كيرتس:** أعتقد.. أعتقد ذلك.

**لانسيلوت :** (بحزن) أه، ياربى!

**انجولد سباى :** مدام ، لكن ما تقولينه ليس مبرراً كافياً لاستراق السمع.

**الصوت الغامض :** (مدافعاً) ولماذا لا يكون مبرراً؟ فالسيدة لديها الحق بأن تحتفظ بموضوع خطبتها سراً بالقدر الذى يناسبها، أليس كذلك، فهناك أناس فى هذا الفندق من الممكن أن يعرفوا الموضوع كله لو أنهم رأوها معى، (بشىء من المرارة) وهذا ما جعلها تطلب منى أن أقابلها هنا، لأن المكان هادئ جداً.

**انجولد سباى :** ذلك ليس عذراً..

**الصوت الغامض:** إنها غلطتكم أنتم أكثر من أى أحد آخر. فلقد ظلتت مستيقظاً طول الليل بسبب ضوضاء القطار، وكنت نائماً هنا فى هدوء إلى أن أيقظتمونى.

**انجولد سباى :** من الذى أيقظك؟

**الصوت الغامض:** أنت الذى أيقظتتى، لم أعرف رجلاً يقوم بمثل هذه الضجة الفظيعة ليتقدم للزواج مرة ثانية!

**جيس :** (مندهشة) أوه، ماما!

**السيدة برجز :** (متماسكة) سأتحدث إليك وإلى السيد روبرت سميث

بخصوص ذلك بعد العشاء، هنرى، لا أرى فائدة من الاستمرار فى النقاش مع ذلك المتلصص، مهما يكن شخصه. (تمسك بذراع

**انجولد سباى )**

**جيس :** فعلا. دعونا نخرج من هنا. (تتجه ناحية المدخل مع روبرت).

**انجولد سباى :** (ينظر إلى الخلف وهو يسير مع السيدة برجز) أرجو

أن تكون خجلاً من سلوكك هذا، يا سيدى.

**الصوت الغامض:** فليباركم الله، يا أولادى!

**انجولد سباى:** (منفعلاً) لسوف... (يعود فأنينة).

**السيدة برجز :** (تمسك به) هنرى!

**(يخرجان من المدخل الأيسر، وكذلك جيس وروبرت).**

**لانسيلوت:** هل قال: إن السيدة لها الحق فى الاحتفاظ بخطبتها سراً؟

**السيدة كيرتس :** نعم.

**لانسيلوت :** بالنسبة إليك؟

**السيدة كيرتس :** نعم، يا عزيزى.

**لانسيلوت :** (بضيق) أوه، أوه، أوف!

**السيدة برجز :** (تناديه) لانسيلوت.

**لانسيلوت :** (بضعف) نعم، يا ماما.

**(يتجه منكسراً إلى المدخل الأيسر ويتوقف، ثم يمضى خلف والدته وانجولد سباى ).**

**السيدة كيرتس :** (عندما كان متوقفاً) ماذا هناك يا سيد برجز؟

**لانسيلوت :** (متلعثماً) لا شىء.. لا لا شىء..

**(يخرج)**

**السيدة كيرتس :** (بعد لحظة تبتسم برقة) أه، أنت أيها المسكين.

**الصوت الغامض:** (بنغمة حزينة) نعم، أنا مسكين فعلاً.

**(تتجه ناحية الكرسي الفلبينى الطراز فى أعلى يمين المسرح، وتأخذ كرسيها وتضعه إلى جواره، تجلس وتخاطب**

**شخصاً غير مرئى، من الواضح أنه يجلس مختفياً وراء ظهر الكرسي الكبير).**

**السيدة كيرتس :** أخيراً، لا يوجد أحد سوانا، يا عزيزى.

**الصوت الغامض :** بالفعل يا عزيزتى، نحن وحدنا.

**السيدة كيرتس :** أه، يا عزيزى المسكين، (تميل بجسمها ناحية الشخص الجالس فى الكرسي الكبير).

# مسرح التكافل.. ومسرح الشارع.. يوافق آخرى منه أجل غد جديد

عن هذا المسرح :  
" كلما رأيت هذه العروض الجذابة فى أى من الميادين تذكرت ما كنت أراه فى صغرى وما كان يقدمه السيرك المكسيكى بعروضه الشيقة وألوانه الجميلة الجذابة ، فلم تكن عروضاً مسرحية راقصة فقط ، بل كان هناك الساحر والبهولان والبياتشو وعروض الحيوانات والطيور المميزة .. ويذكرنى أيضاً بتلك الاحتفالات المميزة التى تقام فى الهواء الطلق فى بعض الدول الشرقية والأفريقية وأيضاً الآسيوية وأميزها عندى الصينى والهندي والسنگافورى .  
إنها حقاً احتفالات جميلة ، من يقدمها فى حاجة إليها ليقدم موهبته من تمثيل وغناء ورقص والمتلقى فى حاجة إليها .. فيكفيه الاستمتاع دون الحاجة إلى شراء تذكرة بمئات الدولارات .. ومن يمعن التفكير يجد فى هذه الظاهرة بعداً اجتماعياً رائعاً يستحق الدعم ، لا المصاربة من أجل القضاء عليه " ... ألا يدعوننا هذا التكافل وهذه العروض التى تسعى إلى توحيد الصفوف فى المجتمع وربط الأجيال ببعضها البعض وخلق واقع جديد .. إلى التأمل والتفكير فى أنفسنا وأحوالنا وأن نجيب على تساؤلات أنفسنا .. أين نحن أصحاب أقدام حضارة بشرية مجتمعية من ذلك ؟!!!!!!

## المصادر :

[www.bbc.cu.uk](http://www.bbc.cu.uk)

[www.nytheatre.com](http://www.nytheatre.com)

[www.courttheatre.com](http://www.courttheatre.com)

## جمال المراعى

القديم الحديث الذى يعطى فرصة لمن لا فرصة له حتى تقدم إبداعه فى الهواء الطلق ، فيمكن أن يقوم مجموعة من الهواة أو حتى المحترفين من الفنانين ، رغم اعتراض الكثيرين من أباطرة وأصحاب المسارح الكبرى على هذا ، بتقديم عروض مسرحية موسيقية راقصة فى بعض الأحيان ، فى الأماكن العامة كالمتنزهات والحدائق وبعض الميادين ومراكز التسوق ومواقف السيارات .. وهو ما يطلق عليه مسرح الشارع ...

ويعد مسرح الشارع هو أقدم شكل للمسرح وله أصول تاريخية عميقة وقد ازدادت هذه المسارح بشكل لافت فى الفترة الأخيرة لأسباب كثيرة ، قد يكون منها قلة التكلفة .. وأيضاً عدم وجود فرصة لبعض الهواة للمرور إلى المسارح الكبرى أو حتى متوسطة المستوى وقد يكون الغرض منه بث رسالة سياسية أو دعائية معينة ، خاصة بعد أن أصبح هذا المسرح جاذباً للجماهير ، فقد انتشر هذا المسرح فى شيكاغو وسان فرانسيسكو وباريس ويقدم تحت رعاية بعض النجوم الكبار الذين حظى باهتمامهم ومنهم النجوم هيو جاكمان والأسباني راؤول سبارزا والصينى ولى يونج وغيرهم كثيرون وفى اسكتلندا وسويسرا ورومانيا وغيرها من الدول ويكون بالجهود الذاتية دون رعاية من أحد ومن تلك المسارح فرقة نوتنجهام بانجلترا وفرقة فانكفور كنذا .. وتتميز عروض مسرح الشارع بلوجستية بسيطة محببة ، تشمل الصامات والهزلى والشعبى والأصوات العالية والتى هى أكثر ما يجذب الجماهير .

وقد قالت المخرجة الأمريكية أن بوجرت

الفنون بلوس أنجلوس ومشاركة نجوم لندن وبرودواى الكبار أمثال أدن سبينوزا وكريستوفر كيوسيك وفنانون آخرون من ألمع نجوم المسرح وبمشاركة بعض المنتجين وأصحاب المسارح ... وكذلك تلك الليلة الخاصة التى أقامتها رابطة المسارح والمنتجيين الأمريكيين وقد قدموا عرضاً شديداً التميز بعنوان ليلة السيدات فى بروودواى وقد قدم من أجل مكافحة سرطان الثدي وشارك فيه مجموعة من نجوم ونجمات بروودواى وهوليوود ومنهم أنجلينا جولى ، أورلاند بلوم ، سارة باركر ، ميريل ستريب وغيرهم .. وكثيراً ما تقام هذه العروض والليالى الخاصة من أجل هدف سام .. وهكذا أصبح المسرح والفن بصفة عامة يحمل رسالة نبيلة فوق رسالته الأصلية .. وتقول مخرجة المسرح والأوبرا الإنجليزية ديبورا وارنر ، إن هذه العروض والليالى الرائعة لأهم عندى كثيراً من تقديم عمل شكسبيرى أو أوبرالى ، مهما كان مردوده المادى أو الأدبى ، فهذا العمل هو الشرف الحقيقى للفنان الحقيقى .. ويشعر معه بلذة كبيرة .. فيرى سعادة حقيقية غير تلك التى يراها دائماً وابتسامات صافية .. وهى حق للمجتمع على فنانيه ومبدعيه ومتلقيه وليس تفضلاً منهم .

ويقرب هذا الشكل التكافلى البشرية من بعضها البعض ، فمن يحتاج إلى علاج يجد الفرصة من خلال الأموال التى تدرها هذه العروض والليالى .. ومن يحتاج إلى فرصة للعمل والإبداع فسيجدها ، بجانب ما سيعود عليه من محبة الآخرين وهى الأعلى لدى الفنان الحقيقى . وبجانب هذا التكافل المسرحى ، هناك هذا الشكل

من أجل بث مشاعر الأخوة والمحبة فى أوصال المجتمع .. أو من أجل قلة المال وضيق ذات اليد .. أو من أجل قضايا مجتمعية وسياسية كبيرة .. أو قل من أجل شخص واحد فى حاجة إلى مساعدة .. أو عدة أشخاص يعانون علة واحدة ويحتاجون إلى من يشعر بهم ويشاركهم .. أو من أجل هذا كله مجتمعاً ، قد نلجأ لبعض الطرق غير التقليدية .. والتى تثرى المجتمع ككل وبالتالي تثرى الحركة الثقافية والفنية التى هى جزء لا يتجزأ من أى مجتمع متحضر ... ومع تزايد حدة المشكلات وتفشى الأمراض النفسية والجسدية بات المجتمع فى حاجة إلى أن يقترب أفراد كل من الآخر .. وأخذ المثقفون والمبدعون على عاتقهم تحمل جزء من هذه المسؤولية ، فما عاد الربح فقط هو ما يحرك قلم كاتب ليكتب ، أو جسد ممثل أو ممثلة ليؤدى أو ذهن مخرج ليقدر ، هناك أشياء أخرى تستحق .. ومن هنا خرجت فكرة أطلق عليها فى أوروبا وأمريكا "مسرح التكافل" .. وفيه يحاول بعض الكبار المساعدة والمساندة وعلى هذه الشاكلة ، كانت تلك الاحتفالية الكبيرة والمهرجان السنوى الذى يقام تحت رعاية مسارح بروودواى وسوقها الخيرية ، من أجل مواجهة الفقر والمرض مثل الإيدز والسرطان وغيره ويرعاه كبار النجوم مثل ماثيو برودريك وجونى ديب وغيره ، هناك أيضاً هذه المشاركة الفعالة للأسطورة جولى كريستى على المسرح الملكى بلندن فى عرض قادم لأجل حقوق الإنسان ومناهضة الحروب ، وهناك هذه المشاركة الكبيرة بين مجموعة مسارح لندن ومسارح بروودواى من أجل دعم مدرسة الهواة ومدرسة





● للمرة الأولى في تاريخه استغل البيت الفني للمسرح حديقة الأزيكية بالعتبة لتقديم برنامج فنى يومى بمشاركة عدد من فرق الإنشاد الدينى والآلات الشعبية والموسيقى طوال شهر رمضان، د. أشرف زكى رئيس البيت الفني للمسرح أكد أن هذه الخطوة بداية لتقديم عروض من إنتاج مسرح الدولة بالحديقة خلال الفترة القادمة.

## سور الكتب

# المسرح ضرورى للحياة مثل المدرسة والزهرة وعمال النظافة.. والممثل العربى حنجرة!!

لمصطفى محمود، و(إدارة عموم الزير) قصة الدكتور حسين مؤنس وأعددها للمسرح حمدى عباس، و(سر الحاكم بأمر الله) لعللى أحمد باكثير، و(الناس اللي فى التالت) لأسامة أنور عكاشة، وغيرها من العروض العربية سواء كانت مصرية أو غير ذلك.

### مسرحيون وتجارب

أما فى فصل "تجارب" وهو الفصل الرابع من الكتاب فقد تناولت الكاتبة فيه تجربة "الليل الطويل" للفنان سامى صلاح، والتي اعتمد فيها على أشعار بيرم التونسي كلية دون أى تدخل من جانبه، واختار مجموعة من الأشعار والأزجال على لسان صحفى وأديب ومقال وموظف وبائعة سميط متسولة، أما المواقف التى أراد إبرازها من واقع هذه الأشعار ودون أن تتوفر لها شخصية محددة داخل العرض؛ فكان يعتمد فيها على أسلوب "التشخيص" الذى تشارك فيه كل الشخصيات وهى تتسامر فى الحانة الصغيرة.

وسيطرت أشعار بيرم وقدراته الفائقة على النقد إلى جوهر العلاقات الإنسانية والاجتماعية وصياغتها زجلاً وشعراً على الأسى الشعرية المسرحية، وكانت الأشعار رغم كل الجهود الأخرى فى البطة الحقيقية للعرض بما فيها من نقد لأن علسليبات الحياة وممارسات البشر والمظالم المترتبة على كل بناء قام على الخطأ وكل علاقة غير سوية فى حياة الناس.

وفى الفصل الخامس والذى جاء بعنوان "فلسطين والبطل الفلسطينى على المسرح المصرى" فتعرضت فيه الكاتبة للمسرح الفلسطينى وقضايا الفلسطينيين من خلال عروض قدمت على المسرح المصرى؛ كمسرحية يسرى الجندى (ما حدث لليهودى) التائه مع المسيح المنتظر)، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(وطنى عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى، و(زهرة من دم) لسهيل إدريس، و(شمشون ودليلة) لعين بسيسو، و(الغبراء لا يشربون القهوة) لمحمود دياب، وغيرها.

أما "مسرحيون مجددون" فكان عنوان الفصل السادس والأخير والذى جاءت به قراءة الكاتبة فى بعض أعمال محمود دياب قبل الموت مثل مسرحية (أرض لا تنبت الزهور)، و(الغبراء لا يشربون القهوة)، و(رسول من قرية تميرة)، وغيرها.

كما جات فى هذا الفصل دراسات عن ميخائيل رومان، ونجيب سرور، وسعد الله ونوس، وسعد الدين وهبة، وأعمالهم، وأيضاً عن المسرحية الوحيدة التى كتبتها الدكتورة لطيفة الزيات عام 1956 بعنوان "بيع وشر" وغيرها.

كتاب مهم جدير بالقراءة والتأمل؛ إذ إنه يضم مقالات نشرت فى سبعينيات وثمانينيات القرن المنصرم تعكس مشهد المسرح المصرى فى تلك الفترة وتجلنا نقارن بتروين المسرح المصرى آنذ، وما آل إليه الآن.

عمرو عبد الهادى

الوجدان العام، فى حين أن فرق الثقافة الجماهيرية، التى تتكون فى الأساس من أعداد هائلة من الهواة، وقلة ضئيلة من المحترفين، تصنع صورة مغايرة تدخل تجاربها فى السياق العالى للتجارب المشابهة.

### المسرح ضرورى للحياة

وفى الفصل الثانى، والذى جاء بعنوان "رؤى عالمية"، تناولت الكاتبة تجربة مارسيل مارشال - أبرز مخرجى المسرح الفرنسى، وأكثرهم شهرة - وفرقته، موضحة أنه رغم احتساب مارشال تقليدياً فى طريقته بالنسبة للموجات الجديدة فى الإخراج والعرض المسرحى، فإن لعمله سمات مميزة جداً، ولفرقته نوع من الاستقرار والتكامل يعد فى مواجهة الموجات العاصفة التى تلمع وتنطفئ، أو تلك التى تنجح فى إرساء تقاليد عامة لها، تحدياً.

وأكثر ما يلفت النظر فى عمل مارشال المسرحى على تفرد سماته الفنية ليس فى الواقع هذه السمات نفسها، وإنما تجربة إنشاء فرقته وتطورها، وتجربة أخرى أكثر أهمية ودلالة هى زهاب الفرقة إلى مدينة إقليمية لتقديم عروضها إلى جمهور لم ير المسرح أبداً فى حياته، بل وتقيم مهرجاناً هناك يستمر عدة سنوات.

لم يكن الأمر سهلاً بالنسبة لـ "مارشال" ومجموعة من أصدقائه عاشقى المسرح فى "ليون"، الذين يؤمنون بأن المرء لا يولد فناناً، وإنما يصبح فناناً، أن يقيموا فرقته، ورغم التراث الثقافى والمسرح العريض والمتصل فى بلادهم كانوا يواجهون دائماً أجهزة إدارية وثقافية تنظر إلى الأنشطة الثقافية كنزف زائد عن الحاجة. لذا كان عليهم أن يستمروا ويصمدوا أمام المصاعب ليبرهنوا كل يوم لكبار أهل المدينة، والدولة، والناس، أن المسرح ضرورى جداً للحياة، مثل المدرسة والزهرة، ومثل عمال النظافة.

كما تشير الكاتبة فى هذا الفصل أيضاً إلى بطولة الإنسان البسيط فى المسرح السياسى، موضحة ذلك من خلال تناول عملين مسرحيين أحدهما ربيع 71 لآرثر آدموف، والتى تعد تتويجاً لانتقاله من مسرح العبث الذى ولدته بشاعة الحرب والامه، إلى مسرح الواقع والمعاش؛ بحثاً عن حل لقضايا الإنسان داخله وخارجه، ومسرحية الشاعر الفرنسى المسرحى "أندريه بنديتو" (كوميونة باريس).

كما تتعرض الكاتبة للمسرح الطليعى فى أوروبا، وكذلك لتجربة لينين الرملى فى المسرح، وعبد القادر علولة، ثم تتناول فى الفصل الثالث، والذى عنوانته بـ "عروض" كثيراً من العروض سواء كانت للفرق الخاصة أو غيرها، والتى عرضت فى سبعينيات القرن الماضى مثل عروض (القناع) لكرم النجار وأخرجها محمد فاضل، (28 سبتمبر الساعة الخامسة مساءً) لميخائيل رومان، و(الإنسان والظل)

غالباً ما يتحول إلى حنجرة، والحق أنه ليس هو الذى يتحول إلى حنجرة، وإنما سعيه للتوافق مع الثقافة السائدة ليس من الضرورى أن تكون قيوداً مادية أو رقابية مباشرة، فالراقصة - مثلاً - تواجه الجمهور بسهولة ويسر؛ لأنه من بين المسلمات فى الثقافة السائدة، ومن ضمن سلسلة المحرمات القول بأن الرقص، أى الجسد، يساوى الابتذال والانحطاط، وقد خرج الممثل بالكاد من دائرة عدم الاحترام البرجوازى، وفى بعض الأحيان نجد أنه لم يخرج تماماً، ولذا فيبته وبين التعبير الحر بالجسد أشواط طويلة من النضال.

ويأتى توصيف الكاتبة للمسرح الرسمى فى مصر فى الثمانينيات بأنه يلقى كثيراً من أشكال التدهور والتبديد حيث إن الفرق التجارية كانت تستثمر الفراغ شبه الكامل فى ساحة الكوميديا، التى ازدهرت على أرقى نحو فى مسرح الدولة من قبل، لتقدم عروضاً ناجحة للغاية من الوجهة الجماهيرية، مفعمة بروح الكوميديا، ومدعمة بممثلين وفنانين وفنيين كباراً مدربين فتغرق جمهورها فى بحر من الضحككات الخالية من المعنى - فى معظم الأحيان - تؤكد ذلك الجانب فقط من جوانب العملية الفنية؛ وهو التسلية والترفيه والإضحاك دون هدف، ويزيد التليفزيون الطين بلة حين تتبارى قنواته فى عرض مسرحيات هذه الفرق مراراً، فتثبت لدى الجمهور أسسها وقيمتها وطريقتها فى النظر للعالم، ومدرستها الفنية الوحيدة الجانب، وموضوعاتها الفاقدة للهدف والمعنى، ويستوى الفن واللهر فى

نبتت فى أعماق الضمير الجمعى، والمسرح التجريبى يحرص على الإفصاح عنها، ويحرص جمهوره فى الوقت نفسه ضد ما هو سائد الذى أصبح عبئاً ثقيلاً.

لذا؛ فالتجريب هو تجاوز مسبق يستشرف عملية التجاوز الواقعية، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل تابع، وتمزيق الستر الكاذبة، والقفز على الحواجز فى اتجاه التحقيق النادر لحرية لا توجد فى واقع الحياة، وإنما هى تولد مع كل عرض حين تسبق عملية الخروج من زمن الثبات الدائرى إلى زمن القطيعة معه، متشوقة لعالم جديد؛ هذا العالم الجديد ما تزال شروط تحققه لم تنضج فى الواقع الاجتماعى - الاقتصادى، وغاية التجريب - فى كل الحالات - هى إقلاق المتفرج وإثارة دهشته، ودفعه لطرح أسئلة جديدة حول وجوده فى هذا العالم وموقعه منه ومن النظام المهيمن.

### الممثل والثقافة السائدة

كما تؤكد الكاتبة على أن وعى الممثل بقدرته الجسدية يرتبط ارتباطاً عميقاً، سواء أدرك هو ذلك أم لم يدرك، بالفلسفة والثقافة السائدة؛ فإذا كانت هذه الثقافة والفلسفة مثالييتين، فهناك قيود لا وعية لأبد أنها ستكبل قدرة الممثل على التعبير بجسده، حتى لو كان واعياً بقدرات هذا الجسد غير المحدودة على التعبير؛ فالفلسفة المثالية تقول من بين ما تقول بانحطاط الجسد وسمو الروح - أى الفكر، أى الكلمة، ولعلنا هنا نكون مطالبين بأن نبحت عن الأساس العميق لما يتردد كثيراً من أن الممثل العربى

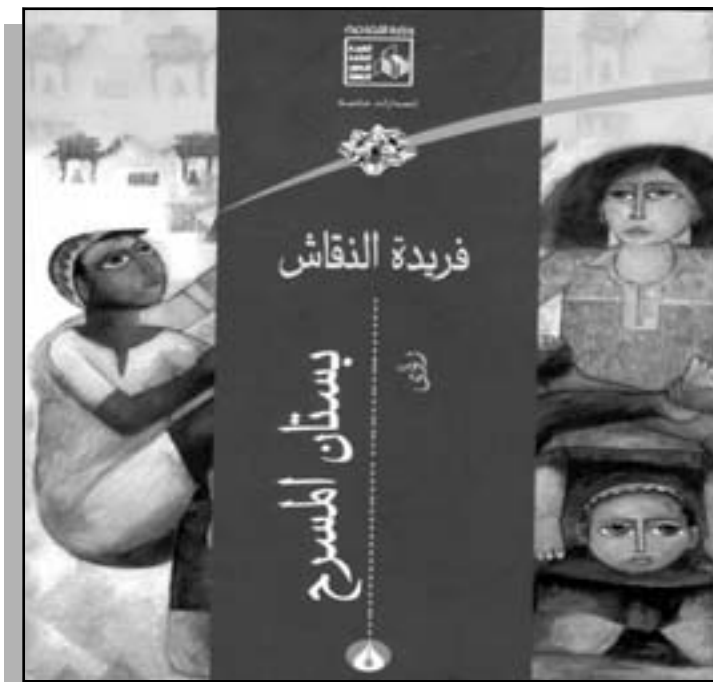
■ الكتاب : بستان المسرح  
■ تأليف: فريدة النقاش  
■ الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة

إن المسرح - من بين كل الفنون - هو اللقاء الحميم، الحر، بين صانعى الفن ومتلقيه، وتزداد حاجة الإنسان له يوماً بعد يوم؛ كلما ازداد طغيان الآلة وتحكمها فى ظل التقدم التكنولوجى الهائل، ويطمح - الإنسان - من خلاله إلى تلمس ذاته الأصيلة، والنظر فى أعماقها وأعماق منابعها الروحية والأخلاقية، وإدارة حوار حول المصير الإنسانى مع بشر آخرين، واستعادة روحه الحية وتخليصها من بين براثن المنفعة العارية؛ ففيه يلتقى الإنسان بالإنسان.

لقد اجتاحت المسرح المصرى الموجة الاستهلاكية التجارية مع سياسة الانفتاح الاقتصادى فى سبعينيات القرن المنصرم، ودفعت بالمسرح التجارى الخاوى إلى المقدمة؛ بعد أن سادت الروح العملية النفعية الهشة مع هيمنة السوق، وتحولت غالبية عروضه إلى التسلية دون فكر، والفرجة دون تأمل، وكان أن انزوت عروض المسرح الحقيقية لتلذذ بالقاعات الصغيرة بمحدودية جمهورها وفقر تجهيزاتها وقلة لىالى العرض وانعدام المتابعة النقدية؛ وتحول المسرح إلى حالة نخبوية على العكس من بداياته فى القرن التاسع عشر، وعانى المسرحيون سواء كانوا كتاباً أو فنانين أو فنيين من عزلة خانقة، واتجه معظمهم للعمل فى التليفزيون، وهاجر بعضهم، وصمت البعض الآخر، واختطف الموت آخرين فى مشاهد تراجيدية فى ذروة عطائهم.

### سمات التجريب

تسجل الكاتبة الكبيرة فريدة النقاش مرحلة ازدهار المسرح المصرى فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى؛ حين برز بعض أهم كتاب المسرح، وعروضه ومخرجيه وفنانين من عدة أجيال ومدارس، وذلك فى كتابها "بستان المسرح" والصادر ضمن سلسلة الإصدارات الخاصة التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وجاء الكتاب فى ستة فصول؛ ففي الفصل الأول "قضايا مسرحية" تتناول الكاتبة قضايا متعددة مثل حرية التعبير، والممثل والثقافة السائدة، وقضايا التجريب، وغيرها، فتقول إن التجريب فى أى فن من الفنون يغامر بارتياح مناطق بكر غير مأهولة، ويستخدم الأدوات الجديدة، وللتجريب فى المسرح سمة إضافية هى شرطه نفسه، فإضافة لأنه - أولاً - نص يخاصم الابتذال اليومى أو يكشفه ثم هو بعد ذلك موقف رؤى، فإن كل هذا لا يتحقق إلا فى التواصل مع الجمهور، وإن العملية المسرحية كلها - بما فيها التجريب - تظل مشروطة اجتماعياً ليتحقق ما نسميه بالتواصل، والذى يحدث فقط حين يكون هذا التجريب استجابة - ولو غامضة ومبهمة - لحاجات روحية وجمالية حقيقية





# اللا معقول بداية الطريق لفهم الوجود!

بعيداً عن غواية التاريخ والأسبقية الزمنية ، فإن توفيق الحكيم هو مؤصل الكتابة المسرحية في مصر والعالم العربي ، فقد كانت الكتابة المسرحية قبله – كما وصفها في «سجن العمر» – تنقسم إلى تيارين : التيار الإضحائي (الكوميديا) والتيار الإبكائي (الميلودراما) ، فجاءت أعمال الحكيم مغايرة لهذين التيارين – رغم نجاحها الجماهيري – متأثراً في ذلك بما قرأه وشاهده في فرنسا.

ويؤمن الحكيم أن ما يميز المسرح عموماً هو ما يطرحه من قضايا فنحن لا نعرف الشخصية المسرحية إلا من خلال القضية التي تطرحها أو تقع تحت تأثيرها على نحو ما نرى في شخصيات هاملت وعطيل



والكثرا وغيرها . من هذا الفهم انطلقت الكاتبة نوال زين الدين في دراستها «اللا معقول والزمن والمطلق في مسرح توفيق الحكيم» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وقد اعتمدت الكاتبة على ما أسمته بالمنهج التكاملي وإن كنت أرى اتباعها لما يسمى بالمنهج الموضوعاتي الذي يقوم على تحليل المفاهيم التي يطرحها العمل الأدبي عموماً . والكتاب يتكون من ثلاثة فصول وخاتمة توجز نتائج البحث.

## اللا معقول

ويحمل الفصل الأول عنوان «اللا معقول» تستعرض فيه الكاتبة المفاهيم المختلفة لهذا المصطلح فرأت أنه وليد المعجم اللغوي الحديث ، وذلك لأن العقل بوصفه أداة للمعرفة لم يكن على مفهوم واحد عند العرب أو عند سواهم من الأمم ، والقائلون بفكرة اللا معقول كثيرون من أبرزهم : كير كجورد وسارتر وألبير كامى .

وتعزى أول معالجة موضوعية للامعقول إلى الفلسفة الألمانية المثالية التي نظرت إلى العقل النظرة نفسها التي عرف بها العرب العقل بوصفه أداة للمعرفة .

ويقف الحكيم موقفاً مغايراً لموقف أغلب المفكرين الغربيين لأنه يؤمن باللا معقول ويقصور العقل بوصفه أداة لفهم الوجود ، ويقم علاقة الحب بينه وبين الوجود ويتعاطف معه ليفهمه ، ورأى في أسألينا الشعبية ثراء لا يعود له من حيث الالتجاء إلى اللا معقول واللا منطقي في كل تعبير فنى ، حيث يحتوى اللا معقول المعقول في طبياته ويكمن المنطقي فيما يبدو لا منطقياً ، وقد قاربت

الكاتبة هذا المفهوم في مسرحيات : بيت النمل ، ويا طالع الشجرة ، وفي سنة مليون ، والدنيا رواية هزلية ، والطعام لكل فم . ويمكننا الوقوف عند بيت النمل نموذجاً .

## بيت النمل

تتكون مسرحية بيت النمل من فصل واحد ، وهي تحكى قصة شاب في الثلاثين من عمره ، يصاب بإعياء شديد فيستدعى والده الطبيب ظناً منهما أنه قد أصابته الحمى . لكن الحقيقة أن فتاة من فتيات الجن قد وقعت في هواه ، وتحاول الجنية أن تغرى الشاب بمغادرة كوكبه ليحظى بمرتبة أعلى وأسمى ، وعندما يسقط جثمان الفتى تتناول الجنية يده وتجذب روحه وتمضى بها في طريقها إلى عالم آخر ، ويستبعد الفتى فكرة أنه كان يعيش في الدنيا ، في هذا المكان الضيق الذي يبدو كقفص صغير . ويبدو اللا معقول في هذه المسرحية متمثلاً في طبيعة العلاقة بين الإنس والجن لكن الحكيم يتخذ من هذا مدخلاً لمناقشة قيمة الإيمان بالغيب والعوالم الأخرى .

## الزمن

تتناول الكاتبة في الفصل الثانى مفهوم الزمن، فتلاحظ أن الفلسفة اليونانية نظرت إلى الزمان نظرتها إلى الوجود من حيث إنه ثابت غير متحرك ثم تستعرض تطور هذا المفهوم عند كانط وهيدجر حتى تصل لرؤية توفيق الحكيم فتري أنه يؤمن بوجود نوعين من الزمان أولهما الزمن الطبيعي وهو الذي يلازم حياة الإنسان على هذه الأرض من ماض وحاضر ومستقبل ، وهو يراه حقيقة واقعة لا ريب فيها ، ولكنه لا يدرك إدراكاً مباشراً وإنما ندركه بآثره في الأشياء . وثانيهما الزمن الأزلئ ، وهو صفة لله وحده ، والعلاقة قائمة بين الزمن الطبيعي والزمان اللانهائى يحققها الموت الذي يعد معبراً إلى العالم الآخر ، وهو يرى أن الإنسان عاجز بطبعه عن أن يحقق الخلود . والحكيم لا يقول بأنه لا فائدة من نزال الزمن وإنما يقول بأنه لا فائدة من نزال الموت ولكى يبرهن على صدق قوله أخذ يعيد الحياة لأبطاله في مسرحيات «أهل الكهف» و«لو عرف الشباب» و «رحلة الغد» ويمكننا التوقف أمام المسرحية الأخيرة نموذجاً .

## رحلة إلى الغد

تبرز قضية الزمن اللانهائى أو الزمن الأبدى أو الخلود أكثر وضوحاً في هذه المسرحية حيث منح الحكيم بطله فرصة للحياة خارج الزمن الطبيعى ليتيح لهما معاناة تجربة الخلود ، وتبدأ المسرحية بطبيب نشاهده داخل سجن انفرادى ينتظر حكماً بالإعدام صدر ضده لارتكابه جريمة قتل، ويدخله الحكيم مع زميل له إلى عالم الخلود ليكتشفا أنه قد فقد أبعاده المعروفة في العالم الطبيعى (الماضى – الحاضر – المستقبل) وبذلك يعلنان إفلاس الزمن الجديد حيث فقدوا كل أمل في استرداد آدميتهما لأنهما أصبحا مجرد آلات تعمل بالشحنة الكهربائية لا يصيبهما مرض ولا تدعوها حاجة إلى النوم أو الطعام أو العمل ، ولقد صارا مجرد أشياء .

## المطلق

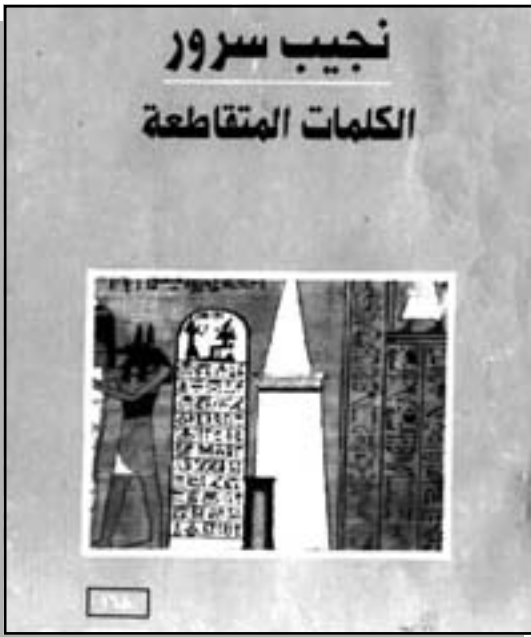
عرف بعض الفلاسفة المطلق بأنه كل شامل ليس بشئ غير ذاته وهو كل مدرك ، كما أنه نهائى ، أبدى ، سرمدى يحتوى كل الأزمنة ولا يتغير بتغيرها ، وفي حين تبحث الفلسفات والأديان عن الله فيما يتجاوز الإنسان نجد بعض الفلاسفة يبحثون عن الله في الإنسان نفسه. وقد عالج الحكيم قضية المطلق في عدد من مسرحياته هي : «الملك أوديب» و«شهر زاد» و«سليمان الحكيم» و «بجماليون» ويمكن التوقف أمام المسرحية الأخيرة .

## بجماليون

يدور الصراع في هذه المسرحية في أعماق نفس بجماليون أو في أعماق النفس الإنسانية أنه الصراع الدائم أبداً بين المثال والواقع فالإنسان لا يقنع بالواقع إذا ما حظى به وهو لا يقنع إذا ظفر بالمثل الأعلى. فقد سهر بجماليون ليصنع تمثال «جالاتيا» لكنه اشتاق إلى أن يجعلها آدمية من لحم ودم وعندما تم له ذلك ضاق بها، إن جالاتيا هي حلم بجماليون الذي تحول إلى حقيقة على مرأى ومسمع منا ، والمسرحية تكشف عدم قناعة النفس الإنسانية بما تملك وانشطارها بين الحقيقة والحلم .

د. محمد السيد إسماعيل

# الكلمات المتقاطعة .. انهيار الأحلام القومية وميلاد الحلم من قلب العدم



الاستثناء ضد القاعدة، ويهاجم دكاترة الأيديولوجيا والسوسيولوجيا والبروخنولوجيا أمام حقه وحق أى فرد فى أن يعرض على النصبة أحلامه ورغباته وهواجسه، هذا هو ما قدمه يونسكو على الساحة المسرحية ثم نعود ونقول إن نجيب سرور قدم مسرحياته بوازع نفسى خاص بأزمته بعد النكسة 1967 ومشكلاته الخاصة، لقد استطاع نجيب سرور أن يؤرخ بالفعل لكتابة مسرحية مختلفة قائمة على الإيمان بفلسفة سارتر وآلية كتاب مسرح العبث وقدم طرعا جديدا لواقع مشوه وعمى مستخدما ثنائيات حوارية سلبية وإيجابية طارحا أشكالا مختلفة من عبث الفعل الدرامي والبناء التقليدى فى المسرح المصرى الذى لم يكن يحق يستطيع تجاوز ما ألفه من كتابة مسرحية قدمتها أجيال سابقة عليه فى الكتابة المسرحية مستخدما آلية ثنائية الحوار وثنائية الطرح وثنائية التضاد وتجاوز الاختلاف فى الشكل والمضمون عن طريق ثنائية الطرح والتكرار الانعكاسى.

محمود الصواف

لا يمكننا أن نتعرض لمسرحية الكلمات المتقاطعة لنجيب سرور دون أن نوجه شكرا خاصا للكاتب والسيناريست محمد السيد عيد الذى تحمل وحده مشقة البحث والجمع والتحقيق والتحليق حول أكثر من نسخة لهذه المسرحية حتى تصل للقارئ العربى على النحو الذى نراه الآن ويعود له الفضل كذلك فى الدراسة المهمة التى قدم بها المسرحية لسلسلة نصوص مسرحية إحدى إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة.

ورغم أهمية ما قدمه محمد السيد عيد للظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التى أثرت فى الكاتب مثل انهيار الأحلام القومية بعد النكسة وإحساسه بالموت المعنوى وكذا جرحه الغائر فى حياته الخاصة الذى أفقده توازنه النفسى والعقلى وانعكاس هذا الأمر على إبداعه الغزير ليستعيد توازنه النفسى

إن كل هذا لا يكفى تبريرا لتأجيل إبداعه الفنى بهذه الصورة. ولكنها مسألة تتعلق بفلسفة آمن بها الكاتب واختمرت فى روحه عناصرها الكاملة ويتضح ذلك بشكل كبير فى طرق الكتابة المختلفة عند نجيب سرور فهى لا تقوم على البناء التقليدى للنص المسرحى ويتجلى ذلك بقوة فى إنتاجه المسرحى : ملك الشحاتين، مدين أجيب ناس، قولوا لعين الشمس، والكلمات المتقاطعة التى نراه فيها متأثرا وبشكل شبه كامل بفلسفة سارتر الوجودية وأيضا بكتاب مسرح العبث أمثال أداموف ويونسكو وبيكيت وهؤلاء الكتاب العظام الذين أثروا الحركة المسرحية العالمية وكانت كتاباتهم بعد الحرب العالمية الثانية 1945 فنجد تأثر نجيب سرور بمسرحية المحاكاة التهكمية "آرثر أداموف" وعلاقة الزوجية "للى" بالزوج المشوه ومفهوم عدم التواصل وعدم الفاعلية والفعل الساكن والحوارات المشوهة انطلاقا من خاصية تميز بها مسرح العبث فى بنائه الدائرى وهى خاصية تؤكد أن ما حدث يحدث وسوف يحدث بلا جدوى من أى شئ، ونجد ذلك فى مسرحية الكلمات المتقاطعة فى علاقات مشوهة "علاقة الزوج، إيزيس أوزوريس، الإنسان – الحمار، الناقد – الفنان، الرجل – المرأة، الإيمان بالفعل –، وفعل يخالف المعتقد " وهو ملمح نجده فى مسرح العبث وهو مبدأ الحوار الانفعالى الذى يحل بدلا عن الفعل المسرحى، كما هو فى مسرحية "فى انتظار جودو" "لبيكيت" والفراغ الخالى من المعنى رغم ضجيج الصدى ... فحركة دخول الجمهور فى "الكلمات المتقاطعة" تشبه إلى حد كبير رغم الاختلاف فى التقنية مشهد الكرسي فى مسرحية الكراسى ليونسكو وكذلك مشاهد "الكلب والزوج وخففس وخففساية، الزوج والزوجية" وكل هذه المشاهد تؤكد على تشوه العلاقات الإنسانية وكان النكسة أصبحت الطاعون الكبير الذى حول كل المفاهيم والمعتقدات والثوابت إلى عدم وضبابية وكفر بالحاضر والماضى والمستقبل.

ولهذا نجد نجيب سرور يهرب من البناء التقليدى إلى البناء شبه الدائرى شبه التقليدى شبه السينمائى ... وهذا يبرره السياق العام الذى عاشه الكاتب وانهيار أيديولوجيته ... وهذا أمر يبدو طبيعيا إذا

اعتبرنا أن كل الأشياء والكائنات والمعتقدات أصبحت مسخا فلماذا نتساءل نحن عن استقامة البناء ووحدة الموضوع وصفاء النوع وفى مسرحيتنا الكلمات المتقاطعة نجد نفس الحال فى مسرحية مدين أجيب ناس مشاهد متناثرة وغير مرتبة ترتيبا منطقيا فأتى ترتيب أى منطقة يحكم إبداعا ولد من رحم الهزيمة والعدم. فالخيانة التى يتحدث عنها نجيب سرور فى مسرحياته، ومنها بالطبع الكلمات المتقاطعة، ليست غريبة عن مسرح العبث وإذا عدنا للمقدمة التى كتبها يوجين يونسكو للطبعة العربية نراه يقول : للأسف، ينبغى أن أكون قديسا لكى يتنازل الناس ويستمعوا

لما أقول، وحتى لو كنت قديسا، فهل يستمعون لى؟ إننا جميعا .. يخشى بعضنا بعضا، نرتاب فى بعض، ولا يثق بعضنا فى بعض، إننا جميعا فريسة للشُرّ" فما قول الذين أرجعوا مفهوم الخيانة عند نجيب سرور لظروف سياسية وشخصية... ورغم احتمال صحة ما يقولونه لكن تظل هذه النظرة شديدة المحلية وضيقة الأفق .. فعالمية نجيب سرور أنه بالفعل استطاع أن يخلط كل الأوراق العام والخاص فى بورتقة واحدة لتتصير وتخرج لنا هذه الصورة من النصوص المسرحية المختلفة فى بنائها الفنى كل الاختلاف عن المألوف وقت كتابتها.

إننى أدعو القارئ العربى لإعادة قراءة مسرحيات نجيب سرور فى ضوء المعرفة المسبقة للعناصر المكونة لتيار مسرح العبث .. وأؤكد على ذلك من خلال نص مسرحية الكلمات المتقاطعة ليس على مستوى البناء الفنى للمسرحية وحسب وإنما دراسة كل شئء بداية من المنظر المسرحى وسينوغرافيا مكان العرض الذى اقترحه، نجيب سرور، مروراً باللغة المسرحية وبناء الشخصية الدرامية وصولاً إلى شكل البناء الدرامى الذى ارتضاه كاتبنا لمسرحيته. إن اللغة فى حد ذاتها عند يونسكو تبدو نظاما يبعث على الضحك، وتبرز ما فى هذا النظام اللغوى من العبث واللامعقول ... إنه التشويه لكل شئء وعن أى شئء ومن أجل لا شئء الجو العام للعالم كابوسى كوميدى.

إننا نجد أنفسنا هنا عند يونسكو أمام نظام هندسى معقول لتصوير العدم واللامعقول فى مفهوم الخيانة واللغة والعبث والجو الكابوسى الكوميدى ليست كل هذه المفردات عناصر متوافرة بل منقوطة فى صميم الجدار الفنى لمسرحية الكلمات المتقاطعة، حتى فى تلك المشاهد التى استقاها نجيب سرور من التاريخ الفرعونى ومن مسرح شكسبير ومن الواقع المعاش ومن آليات السينما فى بعض المشاهد التى كتبت كمحاكاة تهكمية على النظام الفنى المشوه فى السينما "صورة البطل، الزوج الذى يحدث الكلب، والذى يذكرنا بمشهد فى فيلم المشوم السوداء، خففس وخففساية، عابر السبيل وأبو العلا، مشهد تمثيلى من هاملت، يوليوس قيصر، عطيل" وغيرها من المشاهد التى تشبه بالتجديد مشاهد فى مسرحيات يونسكو "الزوج والزوجة فى الكلمات المتقاطعة ، الزوج والزوجة فى مسرحية أميديه"

الناقد وزميله/ المؤلف/ أليس هذا المشهد يحيلنا إلى ما قاله يونسكو فى مسرحيته "مرتجلة الما « فى هذه المسرحية يدافع يونسكو عن



29

مسرحيات

السور الحبيب  
الاثنين 2007/10/8

● ليس باستطاعة أحد أن يقول لك كيف تمثل. إن مشاعرى وملاحظاتى الخاصة تقول لى إن الأمر يتطلب التزاما شخصيا؛ لكى يسمح لأى فرد أن ينتقل من تلك الحالة الغامضة لـ (أنا سأصبح ممثلا «أو ممثلة») إلى نقطة يملك الممثل فيها إحساسا مبهما معنا بأن كل دور يسند إليه لا يكون نتيجة ضربة حظ رائعة، مثل قول كلمة السر «أراهن بحياتك»؛ بل نتيجة لمهارات مكتسبة بصلابة، والتي يمكنه عند هذه النقطة حيث تكمن الحقيقة، أن يقول إنها مهاراته.



## حمدي الصعيدي .. الواد الشقي الذي يشبه أحمد رمزي

عربي أبو سنة ... حذوة مصرية  
من حقه يتكلم .. واحنا نسمع

هو عربي أبو سنة الذي لا أشك أنك قد قرأت أخباره - ذات مرة - أو شاهدت صورته على صفحات الجرائد المتخصصة في المسرح، والذي لا أشك أيضا أنك قد قرأت اسمه مكتوباً على أفيشيات المسارح بينظ ظاهر، تلوه إشارة مهمة تؤكد أنه : المؤلف عربي أبو سنة الذي يتقاضى - اللهم لاحسد - «شيء وشويات» على مسرحياته، تلك المسرحيات التي يتم عرضها أكثر من مرة في محافظات مصر المختلفة - من شرقها لغربها - من خلال فرق قصور الثقافة الجماهيرية وبيوتها وعششها.

عربي أبو سنة هذا، كان لوقت قريب لا يقرأ ولا يكتب، لا مؤاخذه "مبح" ولكن موهبته أبت إلا أن تعلن عن نفسها، فكان يكتب الشعر - مجازاً - بالذاكرة، كانت ذاكرته هي قلمه وأوراقه وعصاه التي يتوكأ عليها، وكان يذهب إلى بيت ثقافة بهتيم ليفاجئ أصدقائه الشعراء بقصيدته الجديدة، ذلك حتى أتم ديوانه الأول الذي صدر عن سلسلة «إبداعات» «النيل حى»، ولأنه صاحب إرادة مائية، استمدها من «النيل الحى» وحديدية اعتصرها

من عمله السابق في «الحديد ومشتقاته» حيث كان يعمل ميكانيكياً، فقد قرر أن «يفك الخط»، أولاً، باللجوء إلى زملائه، ثم بالالتحاق بعد ذلك بالتعليم الذي قطعه «أو لعله انقطع له» في «خطوة ونص»، حتى أصبح الآن على أعتاب كلية الإعلام جامعة القاهرة والتي يخطط منذ البداية للالتحاق بها.. وأثناء ذلك طلق الميكانيكا بالثلاثة وقرر - ياللهول - التفرغ للكتابة .. أى والله التفرغ للكتابة..

وقد اختار المسرح مجالاً لمغامرته تلك، فقد شاهده عدة مرات، وسمع عنه كثيراً من صديقيه خريجي المعهد العالى محمد حسين و عاطف أبودوح..

والباقي تعرفونه من الأعمال التي كتبها للمسرح منها:

- «زمن البلياتشو» قدمتها فرقة قها، وفوة، ورفع.  
- «أحلام العبيد» قدمتها فرقة الإسماعيلية القومية، وميت غمر، وسوهاج.

- «أراجوز للبيع»، وقدمتها فرقة البيت الفني للفنون الشعبية تحت إشرافه سنة 8... - «أراجوز فى الفضاء»، فرقة الجيزة المسرحية «أطفال»، وله أيضاً «الغابة هى الغابة»، و«التساهيل على الوزير»، هذا بالإضافة إلى مسلسل للأطفال تمت إجازته في شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات وينتظر دوره في العرض منذ 10 سنوات !

كذلك فإن له تحت الطبع ديوان شعري بعنوان «أول يناير» إيه رأيكم بقى!!!

اجتذبه ليشترك في عدد من عروضه مثل : بشويش، بحيك يامجرم، عطية الإرهابية مع المخرج جلال الشرقاوى، ورد قرصى مع المخرج هشام جمعة إنتاج عصام إمام. تعلم الصعيدي في القطاع الخاص حرفية إلقاء «الإفيه» خاصة وهو يعمل مع نجوم «الجامدين جدا» أشرف عبد الباقي، وأحمد آدم، وأسامة عباس، وشريف منير، ومحمد سعد، والكبيرة سهير البابلي. ويعود الصعيدي بعد هذه الرحلة إلى بيته في الثقافة الجماهيرية ليشترك في عرض شبرا الخيمة الأخير «الغواية» تأليف إبراهيم الحسيني وإخراج عادل بركات الصعيدي لم ينس حلمه بأن يصبح في شهرة أحمد رمزي، ولكنه يعود ويقول في أسى : الناس ما بتشفش مسرح .. وبعدين الزمان اختلف .. زمن شهادات صحيح!

### محمود الحلواني

فرقته المسرحية، أوائل الثمانينيات .. وهناك تعلم واكتسب أدواته على يد الراحل «بهائي الميرغنى» وأضاف إليه المخرج «فادي فوكيه» حرفيات أخرى تتعلق بالحركة على المسرح، وطريقة النطق، وتقطيع الجملة لإراحة النفس، ومخارج الألفاظ.. إلخ .. ثم اختاره ليلعب دوراً مهماً في «بهية والقصر» لنجيب سرور، وبعدها توالى عروضه: «المحاكمة» مع المخرج الراحل سلامة حسن، «الزوبعة» مع حسن الوزير، «الفرافير» مع بهائي الميرغنى، «ورفعت الجلسة» مع سمير زاهر. وإيمان المخرج «فادي فوكيه» بموهبته، اختاره ليلعب دور البطولة في مسرحية «مس جوليا» أمام عبير الشرقاوى، ومن إنتاج استديو الفن، والتي عرضت في الجامعة الأمريكية، ثم مسرح السامر .. فكانت محطة مهمة في حياة «حمدي الصعيدي» الفنية، حيث سلطت على موهبته الضوء بشكل أكبر، ولفتت إليه أنظار القطاع الخاص، الذي



التمثيل في المدرسة، وقدم له نفسه بثقة : عاوز أمثل معاكم .. الناس بيقلولوا أنا شبه أحمد رمزي .. فابتسم حجازي وضمه إلى الفريق، وأسند إليه أداء بعض الاستكشاث التي كانت تقدمها المدرسة في أعياد الأم والربيع والفلاح والنصر إلخ.. بعدها انتقل الصعيدي بأحلامه إلى قصر ثقافة شبرا الخيمة، بمجرد الإعلان عن إنشاء

«انظروا .. إنه يشبه أحمد رمزي .. ياعينى عليه»  
«فعلاً .. يشبه أحمد رمزي .. أكيد هياخدوه يمثل في السيمما» هذه الكلمات التي كان يسمعها دائماً حمدي الصعيدي هي ما حرك خياله باتجاه عالم الفن المسرحي، ونجومه الذين يروحون ويجيئون ليلاً ونهاراً على ألسنة الناس، كأسماء أبناءهم. ولكن من هو أحمد رمزي هذا الذي أشبهه؟ هكذا تساءل حمدي الصعيدي، وراح يقلب قنوات التلفيزيون، وتأخذ قدمه - وحدها - إلى السينما بحثاً عن الإجابة، حتى عثر عليها.. هو رمزي .. الولد الشقي .. الوسيم المحب للحياة، والذي تقع في حبه البنات من أول نظرة!

أحب الصعيدي رمزي وقرر أن يكون ممثلاً مثله، يحب البنات وتحبه البنات كده خبط لزق .. ألا يشبه أحمد رمزي؟! وما صدق حمدي الصعيدي وذهب بنفسه إلى الأستاذ «حجازي» المشرف على فريق

## ناصر الأوجلى يشعر بالخوف بنسبة 100 %

الممثل والمخرج الليبي ناصر الأوجلى، "نص مصرى، ونص ليبي" يعشق مصر ويراه الأمل لكل فنان، ولذلك يشعر بالخوف الشديد بنسبة 100% حينما يحضر إليها، ويرى في خوفه هذا علامة صحية، فمن لا يخاف يذهب إلى بيته أحسن له .. مارس الفن من خلال المهرجانات الفنية المدرسية، ونضجت موهبته بعد التحاقه كعضو في فرقة المسرح الوطنى ببغداد التابع للجماهيرية، وهو أحد مؤسسى فرقة مسرح النهر العظيم، سنة 1984.

قدم الأوجلى عددا ضخماً من المسرحيات كممثل منها "أحسن فريق فى العالم، الزلزال، جثة على الرصيف، الموت أثناء الرقص، النار، الغرباء، أزمة حب، الحارس، لارامبو ولا باريس، أبلة تعويضة، فندق خمس نجوم، حميدة وحديد، شقة حارس الجميع، التحطيم، الغجر غجر"، كما قدم عددا من عروض الأطفال منها "العصا السحرية، الأرناب والثعالب، أحلام فرحان، اللصوص" وشارك في العديد من المهرجانات الدولية في تونس، والجزائر، ومصر، والمغرب، وإيطاليا، كما شارك في الدورة الـ 19 لمهرجان المسرح التجريبي بعرض "توقف" مع المخرج فرج أبو فاخترة.

### أميرة شوقي



## ياسر سمير .. الحركة المسرحية الحقيقية لا تمر بالقاهرة

1998 على جائزة خاصة من لجنة التحكيم في مهرجان الإسماعيلية نوادى المسرح حيث قدم أحياناً مسرحية للعرض المميز «دم الحمام» بعد اقتناص الفنانة سما إبراهيم الجائزة الأولى منه.. لم يزل ياسر يحلم بتقديم أعمال مسرحية جديدة خاصة بعد اعتماد مجموعة من الشباب المخرجين مثل: «عماد التونى، محمد حسن، أحمد عبد الوارث» فى صعيد مصر الغالى الذى يقطنه رغم عشقه الإسكندرية حيث «النشأة والميلاد» ويرى أن الحركة المسرحية الحقيقية تبدأ من المنيا وتنتهى فى الإسكندرية بعيداً من العاصمة فهو يؤمن بالمسرح الإقليمى رغم رغبته فى الهجرة والنزوح إلى القاهرة التى أصبحت حكرًا على أسماء معينة أفسدت المناخ المسرحى كله

### المنيا أشرف عتريس



1995 وقدم مع المخرج أسامة طه أعمالاً شهدت لها لجان التحكيم «حلم يوسف، السبنسة، سلاطين آخر زمن، حلقة نار، قلب الكون».

يمثل له الملحن الفنان الكبير محمد نوح «الأنموذج» فى التلحين المسرحى وقد خبر ذلك من خلال معرفته بالمسرح الغنائى وعشقه الأبدى لسيد درويش، حصل ياسر سمير عام

هو ملحن مسرحى معتمد لدى إدارة المسرح بقصور الثقافة منذ كان طالباً فى جامعة المنيا وهو يشترك بالغناء فى مهرجان المسرح الجامعى ولم يكن فى حسبان أن يكون ملحناً لأعمال مسرحية يرى أنها «أصعب أنواع التلحين» فالدرااما لها طابع يغلب على تأليف الجملة اللحنية حسب أصول وقواعد الموسيقى العربية والمقامات فكانت البداية الإصرار الشديد على التعلم والمعرفة بحرفية الأداء المسرحى فقدم أعمالاً بعد التخرج لنوادى المسرح «موت سين - دم الحمام - الملعب - الدرافيل» وعمل مع المخرجين المحترفين مثل الفنان الراحل طه عبد الجابر فى أعمال كثيرة «على الزبيب، ألعاب مصرى، عيون إيزيس، المهاجر، يا بهية وخبرينى» وقد حصل على عدة جوائز «مركز أول» فى المهرجانات الختامية لفرق البيوت والقصور واعتمد ملحناً منذ عام

## حسنه الصواف.. الإخراج أولاً.. الإخراج آخر!!

يكتسبها المخرج؛ كما يرى. شعر حسن برغبة ملحة فى ممارسة الإخراج فقرأ وثقف نفسه وتدرّب على يد العديد من المخرجين كمساعد، منهم : سمير العصفورى فى عرض «حملة كليبر» إنتاج ورشة فنية.

ثم مارس حسن الإخراج لعرض من تأليفه «الأشقاء» عن «الأخوة كرامازوف» ثم أخرج مسرحية للأطفال «ملك والكون» أيضاً من تأليفه، ثم أسس فرقته المسرحية الحرة عام 2003 وأسمّاها «لمسة» أخرج لها «الأشقاء، ملك والكون، اللي فات مات، الفجرى، الاختناق».

ويعتبر حسن أن بدايته مع «لمسة» هى البداية الحقيقية..

ومازال يحلم بتقديم العديد من العروض المسرحية حتى تتحقق فرقته وتطرح رؤيتها الخاصة بالفن.

يقدم حسن هذه الأيام عرضه المسرحى الأخير «السراب» تأليف الكاتب الإماراتى صالح كرامة والذي سيعاد عرضه على ساقية الصاوى فى نهاية أكتوبر.

رغم أن مجال دراسته هو الإلكترونيات والشبكات إلا أنه كان يحيا بكل حواسه فى الفن. دخل عالمه فى المرحلة الثانوية من خلال المسرح المدرسى.. هكذا بدأ المخرج حسن الصواف مشواره الفنى

بمسرحية «المواطن مصرى» إخراج محمد مديح، ثم شارك بعد ذلك فى العديد من مراكز الشباب والرياضة وارتبط بالفن فألف نصاً هو «اللى فات مات» يخرج به أحمد البوش فيحصل على جائزة أحسن نص عام 2005 فى مسابقة الشباب والرياضة، شارك كمساعد مخرج مع أشرف زكى فى عرض «كحيون كسب المليون».

شجعه والده الكاتب المسرحى محمد الصواف وقام بتوجيهه وتبناه فنياً، واستطاع أن يستفيد من أساتذته الكثير مثل «عوني كرومى» الذى دربه وشارك معه فى ورشة فنية للعرض المسرحى «مشعلو الحرائق». ثم تابع التدريب معه بعد ذلك خارج الورش فتعلم منه كيف يحكم فريق العمل المسرحى كمخرج؛ وهذه أهم ميزة لابد أن







## مشروع أول مسرح قومي

تعتبر فكرة إنشاء مسرح قومي أو فرقة قومية مسرحية تدعمها الحكومة وتوفر لها إمكانيات العرض فكرة كثيراً ما طالب بها المهتمون بهذا الفن والمؤمنون بدوره، فنجد المشروع المقدم في 15 مارس 1872 من السيد محمد أنسى، مدير صحيفة وادي النيل، والسيد لويس فاروحيه، الأستاذ بمدرسة الفنون والصنائع.

وقد أوردنا في مقدمة مشروعهما عن أهمية فن المسرح. "إن إقامة المسارح ليست عملاً منعزلاً أو تعسفياً، إنه نتيجة حاجة لا يمكن لأحد أن ينكرها، فالإنسان بعد أن وجد أو اخترع الأشياء الضرورية كان عليه بطبيعة الحال أن يهتم بالأشياء الممتعة، فبعد العمل يكون الترويح، وبعد المتاعب الإجبارية التي تملئها الحياة المادية، تأتي الزايات العظيمة التي توفرها الحياة الروحية". ويوالي مقدماً المشروع في السطور التالية ربط الفنون كالوسيقى والرقص بحياة الإنسان ومثله العليا لافتين النظر "أليس هدف المسرح هو أن يعلمنا - دون جبر أو ضغط - الأخلاق العالية، وما تنشره من فضائل تتمثل في أبرز الملامح المستمدة من تاريخ كافة الشعوب".

ويلفت مقدماً المشروع النظر إلى جهود الخديوي إسماعيل في مجال تطوير البلاد وتبنيه لمشروعات التطوير والتجميل: "إذا كان محمد علي باشا قد تمكن بالسلاح من إخضاع هذه المنطقة الجميلة، فإن إسماعيل باشا أراد أن يغزوها عن طريق مباحج الحضارة، لاقتناعه بأنه إذا كان الغزاة يستطيعون تأسيس الأسر الحاكمة فإن الصالحين أقدر على ترسيخها وتدعيمها؛ عن طريق حب شعوبهم، واحترام العالم أجمع".

ويبرز أن دور إسماعيل باشا في رعاية فن المسرح وتعيينه لصاحب الفخامة "درأيت بك" لتأبئة رعاية هذا الفن ودعم جهود نشرة.

ويقرر أن "أنه إذا لم يكن العرب قد اخترعوا فن المسرح كما نفهمه اليوم، فإنهم في مقابل ذلك، قد برعوا في فنون الأدب والشعر، وهما مصدر كل إبداع، والمنطلق لأي فن درامي، والنار القدسة لأي فكر إنساني".

ويورد المشروع: "من الضروري إذن وضع خطة واضحة وعملية، ومن الضروري توفير المصادر الضرورية، وحينئذ يمكن أن نقول إن المسرح القومي قد تأسس في مصر، وتقررنا سيساعد كثيراً على ذلك".

وعرض صاحباً المشروع نقطتين أساسيتين في مشروعهما:

### أولاً: الهدف من المشروع:

"هو إقامة مسرح عربي يكون اسمه الرسمي هو المسرح القومي، ولما كانت رغبتنا الأكيدة هي قبل كل شيء، تحقيق الهدف، فقد تصورنا خطة سيوافق عليها الجميع. إن مسرحاً عربياً حقيقياً هو نوع من الحداثة لئلا نؤهلين لها، فنحن لا نستطيع أن نتصرف كما في أوروبا، بل علينا

في البداية أن نبدأ بمسرح مدرسي تكون مهمته مزدوجة: أي أن يكون عناصر، أو يعد فنانيين، وفي الوقت نفسه يقدم عروضاً مسرحية.

فالفنانون / الطلبة يحضرون محاضرات في الإلقاء وفي الأدب العربي وفي الموسيقى، إذا لزم ذلك؛ وفي الوقت نفسه يؤدون أدواراً في بعض المسرحيات، وبهذه الطريقة يمكن إعداد ركن مهم، على المدى الطويل، للفن المسرحي العربي، وصاحب السمو الخديوي الذي لا يتردد أمام أي تضحية فيما يتعلق بتحقيق الشعب، سوف يقر هذا المشروع بدون أدنى شك".

### ثانياً: الوسائل التي سنستعملها في المشروع:

"ليست كل وسيلة تكون صالحة لتحقيق نجاح أي مشروع، وفيما يتعلق بموضوعنا: فإن الوسائل التي سنستعملها ستكون من نوعين: الوسائل الداخلية أو الضمنية، والوسائل الخارجية".

**والوسائل الداخلية حسب مقصدهما هي الوسائل التي تتعلق بالمشروع في حد ذاته وهي:**

1- الإدارة العامة: وتكون ملحقة بالإدارة العامة للمسارح تحت رعاية صاحب السمو الخديوي، وتحت إشراف صاحب الفخامة "درأيت بك".

2- الإدارة الخاصة: وهي الإدارة التي سيتولاها مدير وريجيسير من ذوي الكفاءات، يعرفان البلد، ويجيدان اللغات، ويكُونان متعمقين في الفن المسرحي.

3- الفنانون: وهم فريق لا يزيد عن العشرين، ويخضعون للدراسة المقررة؛ ويشترط معرفتهم بلغة أجنبية، وتفضل الفرنسية، وستخصص لهم مرتبات تسمح لهم بالتفرغ لدراسة الفن المسرحي.

4- الأوركسترا: ويقتصر دورها على عزف الافتتاحيات والاستراحات، ولكن بعد ذلك يزداد دورها، لأن دراسة "الموسيقى الشفهية" التي يتضمنها البرنامج الدراسي، من شأنها أن تدرب الطلبة على الغناء. "كما أن تطبيق الموسيقى على مفردات اللغة العربية سيتم بصورة غير محسوسة، وسيعد الجمهور لشيء جديد من شأنه أن يحمسه".

5- الموظفون: ويقصد بهم المراقبون وعمال التشغيل، بالنسبة للمسرح، والأساتذة المختصون في دروس الإلقاء، والموسيقى والأدب العربي، وكذلك المترجمون لتكوين ريبورتوار.

6- الريبورتوار: يعتمد الريبورتوار على وجود ماض يستند إليه، وفي حالة هذا المشروع يقصد الإسراع في مشروع ترجمة عن الفرنسية والإيطالية، ثم بعد ذلك تكون هناك مسرحيات محلية، وتكون هناك لجنة من رجال الأدب والفن، تجتمع مرة كل أسبوع، وتكون مكونة من ستة أعضاء: من بينهم المدير والريجيسير، وتكون مهمتهما: مراعاة الأعمال المترجمة، والموافقة إذا أمكن على المسرحيات المحلية.

### الوسائل الخارجية: وتتضمن:

1- المكان: سيعتمد عملهم على مسرحي الكوميدي فرانسيز، وعلى مسرح الأزيكية بالتناوب، كما ستقوم الإدارة العامة للمسرح بتخصيص قاعة للمحاضرات.

2- الملابس: سيعتمد المشروع على ما تزود به الإدارة العامة للمسارح بما في خزينتها من ملابس غربية، أما الملابس الشرقية فسيتم تدبيرها من حصيلة مرتبات الطلبة / الفنانين لأنهم لن يحصلوا على مرتباتهم كاملة؛ إلا إذا حققوا تقدماً معيناً، بالإضافة إلى عدم تقاضيتهم أية مرتبات خلال الشهور الستة الأولى. الزمن: سوف يبدأ المشروع بتقديم مسرحية واحدة أو مسرحيتين كل أسبوع ثم يتم التدرج، وسوف يرتبط الزمن باللائحة التي ستوضع فيما بعد.

4- الدخول: ستصحب حصيلة الدخول في خزانة الحكومة، تحت إشراف ورقابة الإدارة، وفي حالة المسرحيات المحلية سوف تخضع - على سبيل التشجيع - بعض المكافآت التي ستحددها الإدارة العليا.

5- النفقات التي يتطلبها المشروع: حدد صاحباً المشروع المبلغ الإجمالي اللازم له بمبلغ مائة وخمسة عشر ألف فرنك 115,000. وقد قاما بتقديم بيان تفصيلي لبنود الصرف، وأضافا: "ونحن لا نشك لحظة في أن سمو الخديوي بعد اطلاع سموه على عملنا، سيوافق بما عرف عنه من حسن الرعاية، على رصد المبلغ الضروري لإقامة مشروع وطني يحمل اسمه".

ويختم المشروع بـ "ذلك هو المشروع الذي نراه منطقياً وعملياً بامتياز، وقد كان صديقي الخميم محمد أنسى أول من فكر فيه منذ فترة طويلة، غير أن بعض الظروف السيئة منعت من تحقيقه، ومن أجل الإنصاف، يجب أن نقول إن فكرة تصور إقامة مسرح عربي، ودراسة إمكانيات ذلك؛ ترجع بالكامل إلى محمد أنسى، كذلك فقد كان كثير الحديث عن هذا الموضوع في صحيفته والآن وقد تغيرت الأزمان، وتعاونوا بهدف واحد، هو خير هذه البلاد وتحقيق المجد لسمو الخديوي، بإنجاز مشروع خطير، وإقامة حادثة جديرة بمكانة سموه، بما كتبناه في هذا التقرير، الذي نتشرف بوضعه تحت رعاية رجال أكفاء، وقد كان من الممكن أن نعطيه بما بعد أكبر، لكننا اكتفينا - في الوقت الحاضر - أن نضع خطوطه العريضة وملامحه الضرورية، وإذا لم تحظ خطواتنا بالموافقة، فكيفينا شرف المحاولة وحسن النوايا، أما إذا تمت الموافقة فإن الفضل في ذلك يرجع إلى سموه، فهو الذي أوحى به؛ بسبب الانطلاقة الكبرى التي حققها سموه في البلاد، فهو وحده القادر على إنجاز مثل هذه المشروعات".

محمد أمين عبد الصمد

## ذاكرة المسرح فرقة المسرح الحديث

الحديث أسلوباً جديداً في الإدارة، وذلك بتشكيل مجلس لإدارة الفرقة من أعضائها ولجنة للقراءة واختيار النصوص، أما أجور الفنانين فكانت تدفع من خلال إعانة الفرقة "نصف الراتب"، ومن إيرادات الشباك "النصف الآخر للراتب"، مع صرف أرباح عند زيادة دخل الشباك بخد أقصى نصف الراتب، وقد تسبب هذا النظام في حماس أعضاء الفرقة لتقديم المسرحيات الخفيفة والهزليات لأجذاب الجمهور، ومن بينها: "شروع في جواز، الستات لغز، حورية من المريخ، وغيرها، مما أعطى الفرصة للبعض لهاجمتها واتهامها بأنها تنحرف عن مسارها الصحيح وعن رسالتها لتقديم الفن الرفيع.

وبحسب للفرقة مشاركتها في الأحداث الوطنية، فاستجابة للموقف المتأزم بين مصر وبريطانيا على أثر إلغاء معاهدة 36 وذلك في أكتوبر 1951 مما ترتب على ذلك من سحب الاعتراف بالوجود البريطاني بمصر قدمت الفرقة مسرحية "دنشواي الحمراء" تأليف خليل الرحيمي، وهي مسرحية تاريخية عن مأساة القرية، وكانت معارك الفدائيين المصريين مع الجنود الإنجليز على أشدها بمنطقة القناة في أواخر عام 1951 وأوائل عام 1952 أثناء عرض المسرحية. وللأسف فقد اختلف أعضاء الفرقة مع مديرها ومؤسسها زكي طليمات في صيف 1952 بسبب انفراد بالقرارات من وجهة نظرهم، وتفاقم الأمر حينما قاموا بتقديم مذكرة إلى مجلس قيادة الثورة في أغسطس 1952 تطالب عزل زكي طليمات من منصبه، وعدم ضم الفرقة إلى الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، وكان من نتائج ذلك تقديم زكي طليمات لاستقالته من الفرقة في سبتمبر 1952.

بعد استقالة الرائد زكي طليمات

لجميع الفرص، وعدم إتاحة الفرصة لهم لإثبات مواهبهم، ومع مرور الوقت ازداد التباعد واتسعت الفجوة بين الفريقين، وكان لا بد من تنفيذ الاقتراح بالفصل بينهما.

اعتمدت خطة الفرقة على محاولة تحقيق النجاح الجماهيري، واكتساب جمهور جديد عن طريق تقديم بعض المسرحيات الكوميديّة وخاصة لوليدر، حيث قررت إدارة الفرقة الاعتماد على المترجمات العالمية، في محاولة لسد النقص بالمؤلفات المحلية، مع إتاحة الفرصة لبعض أعمال المؤلفين الجدد بجانب أعمال كبار المؤلفين بمصر، كما قامت الفرقة بتنظيم الندوات وطبع النشرات التثقيفية. افتتحت فرقة المسرح الحديث موسماً الأول في أكتوبر 1950 بمسرحية "ابن جلا" لمحمود تيمور ومن إخراج زكي طليمات، التي تناولت الجوانب الخفية في حياة القائد العربي الحجاج بن يوسف الثقفي.

وقد أدى ظهور ونجاح الفرقة إلى إشعال المنافسة بينها وبين الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى؛ وتمثلت هذه المنافسة في زيادة كم الإنتاج وعدد المسرحيات الجديدة، وكذلك زيادة عدد الحفلات والسعي لجذب أكبر عدد من الجمهور، مما اضطر الفرقة للجنة العليا للتمثيل إلى استدعاء الفنان القدير يوسف وهبي ليؤدي الفرقة للمرة الثانية بدءاً من فبراير 1951. وقد اتبعت فرقة المسرح المصري



تأسست عام 1950 بصودر قرار وزير الشؤون الاجتماعية بإنشاء فرقة المسرح الحديث التي ضمت أربعة عشر ممثلاً وممثلة، وعين الرائد المسرحي زكي طليمات مديراً للفرقة؛ وذلك بعد تنحيه عن الإشراف الفني على الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى. وقد تضمنت قائمة أسماء أعضاء الفرقة خريجو معهد فن التمثيل "الأسماء التالية: ملك الجمل، نعيمة وصفى، عبد الرحيم الزرقاني، سعيد أبو بكر، أحمد الجزيري، عبد المنعم إبراهيم، نور الدمرداش، عدلي كاسب، محمد السبع، محمود عزمي، صلاح سرحان، عبد الغني قمر، عمر الحريري، شكرى سرحان.

وقد تم تأسيس هذه الفرقة كنوع من حل الاشتباك مع الأعضاء القدامى بالفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، وبناء على اقتراح من المخرج القدير زكي طليمات؛ والذي كان وقتذاك عميداً لمعهد التمثيل ومشرفاً فنياً على الفرقة؛ حيث بدأت الفرقة تستقبل الطلاب الأولي من خريجي المعهد منذ عام 1947، ولكن

سرعان ما دب الخلاف بين جيل الشباب من النجوم الجديدة التي تلتقت أصول فن التمثيل على أسس منهجية وعلمية، وبين قدامى الفرقة من كبار النجوم الذين تمرسوا بالعمل واكتسبوا الخبرات العملية وحققوا الشهرة. وتبادل الفريقان الاتهامات؛ حيث رأى كبار النجوم أن هؤلاء الشباب يستعجلون فرصة البطولات والشهرة؛ في حين أنهم الشباب هؤلاء النجوم باحتكارهم

عين دريني خشبة "الأستاذ بمعهد فن التمثيل" مديراً للفرقة، ولكن في 24 يوليو 1953 صدر قرار بضم فرقة المسرح الحديث والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى معا في فرقة واحدة تحت عنوان "الفرقة المصرية الحديثة"، وذلك بهدف خفض التكاليف والارتفاع بالستوى الفني للعروض، حيث إن ضم الفرقتين سوف يتيح بيع فرصة أكبر أمام المخرجين لاختيار أفضل الممثلين لتأدية ما يناسبهم من أدوار، وكذلك لإتاحة الفرصة لضبط العمل والإشراف والتنسيق في المناظر والملابس والاكسسورات الخاصة بكل فرقة من خلال إدارة واحدة، وقد تم تعيين الفنان يوسف وهبي مديراً للفرقة المصرية الحديثة في 14 أكتوبر 1953. والجدير بالذكر أن فرقة المسرح الحديث قد قدمت خلال مسيرتها ثلاثة مواسم فقط، وقام بإخراج عروضها كل من الفنانين: زكي طليمات، عبد الرحيم الزرقاني، نبيل الألفي، حمدي غيث، سعيد أبو بكر، وقدمت الفرقة خلال المواسم الثلاثة عدد 22 عرضاً مسرحياً قام زكي طليمات بإخراج عدد 11 عرضاً منهم. وقد شارك في بطولة هذه العروض مجموعة من طلبة المعهد من بينهم: زينة أيوب، سناء جميل، سعد أردش، زهرة العلا، أنور محمد، صبري عبد العزيز.

والعروض التي قدمتها الفرقة هي: ابن جلا، كذب في كذب، المنقذ والصعلوك "لحمود تيمور"، البخيل، المتحذلقات، مريض الوهم، طيب رغم أنفه، الشيخ متلوف "لوليدر"، حورية من المريخ، بنت الجيران "لإرشاد حجازي"، مسمار جحا "لعللي أحمد باكثير"، صندوق الدنيا الدنيا "لتوفيق الحكيم"، ست البنات "لأمين يوسف غراب"، الجلف، في خدمة الملكة، في إحدى الضواحي، قصة مدينتين، نزهة الحكم، دنشواي الحمراء، كسبنا البريمو، شروع في جواز، كفاح شعب.

د. عمرو دواره





يسرى حسان

ysry\_hassan@yahoo.com

# أحمد بن شداد!

وسواء تولى إدارة المسرح الكوميدي الأستاذ أحمد عبد العزيز، أو تولاه خالد الذكر الأستاذ «عنتر بن شداد» ذات نفسه، فإن النهوض بهذا المسرح وإفاقته من الغيبوبة المزمنة التي دخلها منذ عدة سنوات، واستعادة دوره المفقود، لن يتحقق إلا بإعطاء مديره صلاحيات واسعة تتيح له وضع خطته التي على أساسها ينهض بمسرحه، ثم بعد ذلك يكون الحساب. لقد قال الفنان دمث الخلق «رياض الخولي» المدير السابق للمسرح الكوميدي: إن هناك نصوصاً كانت تهبط عليه بالباراشوت، وإن كان لم يحدد نوع الباراشوت، أو من أين هبط تحديداً، ومن هو القفاز الذي قفز به،

ومن أي طائرة هبط. ومع احترامي لشخص رياض الخولي وفنه فإنني أسأله: ولماذا قبلت بذلك؟ لماذا وافقت أو تغاضيت عن إعداد المهبط وتهيئة الأجواء؟ لماذا لم تثر وتعترض وتترك لهم الجمل بما حمل؟ فأنت لست في حاجة إلى منصب وموهبتك تكفيك وزيادة.. وإذا جاء المنصب أهلاً به؛ لكن بشروطك أنت لا بشروط غيرك أياً من كان هذا الشخص.

ربما لم يفعل «رياض الخولي» شيئاً من ذلك بسبب طبيعته غير المشاغبة وغير المثيرة للمشاكل.. مفهوم.. لكن الواحد منا، مهما كان مهذباً وهادئاً ورزينا، لابد من وقت يكون فيه شرساً

وعنيفاً، بل وما هو أكثر من ذلك واللي يحصل يحصل ومطرح ما ترسى يدق لها!!

طبعاً سيعتبر البعض كلامي هذا نوعاً من التحريض للمدير الجديد الفنان «أحمد عبد العزيز» لكي يبدأها حرباً شعواء على الباراشوتات وغيرها من وسائل وتقنيات القفز والتنطيط، لكن في ظني أن هذا الفنان مش ناقص تحريض أصلاً فهو دائماً - حتى في تمثيله - مشدود ومنفعل ومستغفر، وليعذرني على هذا الكتف غير القانوني!!

يستطيع أحمد عبد العزيز - بعيداً عن الانفعال - أن يحدث طفرة في المسرح الكوميدي بشرط أن يتعامل بمنطق

الاستغناء، وأنا أعلم جيداً أنه لم يسع لهذا المنصب، بل وأقول إنه أكبر منه - أحمد عبد العزيز هو اللي أكبر - وبشرط أن تكون له خطته ومنهجه الواضحان ولا يخضع لأية ابتزازات أو إملاءات إن كانت هناك إملاءات أصلاً.

يستطيع «أحمد عبد العزيز» أن يكون «أحمد بن شداد» أما إذا جاء بعد خمس أو ست سنوات وجاب سيرة الباراشوتات فلن يكون ابن شداد حاجة ولن يحصل، حتى، الأستاذ «شبيب» عليه رحمة الله!!

الاثنين 2007/10/8

العدد 13

## مسرحنا



## معهد المسرح فوق صفيح ساخن .. ومخالفات قانونية قد تطيح بالردوس الكبيرة!!

إصدار قرار بفصله، خاصة بعد قيام رئيس قسم التمثيل بالتوقيع على مذكرة تفيد انتظامه في العمل و تسجيله لموضوع رسالة الماجستير وهو ما يخالف الحقيقة.

د. عصمت يحيى «رئيس أكاديمية الفنون» عقد خلال الأيام الماضية عدة اجتماعات مع العاملين بالمعهد العالي للفنون المسرحية من أساتذة ومدرسين ومعيدين، وهدد بإصدار قرارات فصل عاجلة لأي معيد ثبت تأخره في إنهاء رسالة الماجستير الخاصة به، وهو الأمر الذي ساعد على ازدياد حدة التوتر داخل كواليس المعهد.

عادل حسان



د. مصطفى يوسف



د. مصطفى سلطان



د. عصمت يحيى

لم يحدث في حالات كثيرة، أبرزها وصول واحد من معيدي قسم التمثيل لسن الستين وإحاليته للمعاش دون الحصول على الماجستير، وآخر اضطر مسؤولو المعهد لإنذاره للمرة الثالثة قبل

التمثيل - في عملهم بعد تجاوزهم للسنوات الست المسموح بها قانونياً لإنجاز رسالة الماجستير والحصول على الدرجة، وفي حالة مخالفة ذلك يكون القرار بالفصل من العمل وهو ما

الأحداث الساخنة في معهد الفنون المسرحية تطورت واتخذت منحى آخر بعد إجراء جهات رقابية لتحقيقات تتعلق باستمرار عدد من المعيدين العاملين بالمعهد تحديداً في قسم

قبل مرور أقل من أسبوعين على بدء الدراسة بالمعهد العالي للفنون المسرحية تشهد كواليسه حالياً عدة أحداث ساخنة بين أعضاء هيئة تدريسه، بدأت بتقديم د. مصطفى يوسف استقالته من منصبه كوكيل للمعهد بعد عدة صدامات تتعلق بقرارات د. مصطفى سلطان «عميد المعهد» وسياسته في الإدارة التي تسببت في تصاعد حدة الخلاف بينه وبين أساتذة المعهد.

المفاجأة كانت في سرعة قبول مصطفى سلطان لاستقالة مصطفى يوسف، واتخاذ قرار عاجل بتعيين د. حسن عطية «الأستاذ بقسم الدراما والنقد المسرحي» للعمل كوكيل للمعهد.

## أشرف زكي ينفى وجود خلاف مع الخولي ويشيد «برجل المسرح» أحمد عبد العزيز



د. أشرف زكي



رياض الخولي



أحمد عبد العزيز

وحول سبب عدم تعيين أحمد عبد العزيز كمدير لمسرح الطليعة الذي ينتمي إليه، أكد أشرف زكي أنه ليس بالضرورة أن يتولى كل فنان إدارة المسرح الذي ينتمي إليه، بالإضافة إلى أن مسرح الطليعة مستقر مع الفنان محمد محمود، الذي يديره حالياً، ولم تمر سوى شهور قليلة على توليه المنصب، ولا يوجد مبرر لنقله للمسرح الكوميدي قبل أن يحصل على الفرصة الكاملة في إدارة مسرحه.

أشرف زكي أضاف أنه يسعى حالياً لتطوير آلية العمل بمسارح الدولة وفرقها المختلفة واختيار كوادر فنية وإدارية قادرة على تطوير الحركة المسرحية خاصة بعد حالة التطوير التي شهدتها دور العرض المسرحي التابعة للبيت الفني للمسرح خلال الفترة الأخيرة، على مستوى البنية الأساسية للمسارح أو عدد العروض المسرحية التي تم إنتاجها وهو ما ترتب عليه تشغيل مسارح الدولة بكامل طاقتها طوال العام.

محمد عبد الجليل

في الوقت نفسه نفى د. أشرف زكي أن تكون استقالة الفنان رياض الخولي من إدارة المسرح الكوميدي، بسبب وجود أي مشاكل داخل الفرقة، أو نتيجة لأية خلافات معه مؤكداً أن السبب الرئيسي وراء تقديم الاستقالة رغبة الخولي في التفرغ لبعض الأعمال الفنية التي يستعد لتقديمها خلال الفترة القادمة.

أشرف زكي أكد أنه تربطه بالفنان رياض الخولي علاقة صداقة وزمالة قوية لا يمكن أن تتأثر باستقالته.. كما يردد البعض.

وعن المدير الجديد للمسرح قال أشرف زكي: الفنان أحمد عبد العزيز رجل مسرح من الطراز الأول، ومن مخرجي المسرح المتميزين، ولا يمكن لأحد أن يتجاهل نشاطه في المسرح الجامعي ومسرح معهد الفنون المسرحية؛ بجانب مشاركاته في الحركة المسرحية من خلال مسرح الطليعة كممثل ومخرج لفترة طويلة وعن مبررات اختياره لإدارة فرقة المسرح الكوميدي، قال زكي: إن هذا الاختيار جاء نتيجة لاعتناعي بقدرة أحمد عبد العزيز على إدارة الفرقة بشكل جديد ومتطور يساهم في النهوض بها، فهو فنان مثقف ويمتلك وعياً يؤهله لأخذ فرصته في الإدارة.

أثار اختيار د. أشرف زكي «رئيس البيت الفني للمسرح» للفنان أحمد عبد العزيز لتولي مسؤولية إدارة فرقة المسرح الكوميدي بعد استقالة رياض الخولي الأسبوع الماضي، ردود فعل متباينة داخل كواليس مسرح الدولة، وأثيرت عدة أسئلة بين العاملين بالبيت الفني حول مبررات اختيار أحمد عبد العزيز لهذا المنصب في الوقت الذي أكد الكثيرون من فنانى مسرح الدولة أحقيتهم في هذا المنصب.

رياض الخولي طلب إعفاءه من إدارة الفرقة عدة مرات من قبل دون جدوى، وأشار إلى أنه تولى إدارة المسرح الكوميدي عام 2001 في مرحلة حرجية واجهت الفرقة خلالها عدة أزمات أهمها عدم وجود دار عرض ثابتة ومعاناة العروض التي ينتجها المسرح الكوميدي في البحث عن مسرح وخاصة في الموسم الشتوي قبل تغطية المسرح العائم بالمنيل للعمل طوال العام.

أضاف الخولي أن ذلك لم يمنع المسرح الكوميدي من تقديم عدد من العروض المسرحية الناجحة منها البهلوان، وصعلوك يربح المليون، وأعمال أخرى لاقت قبولا جماهيرياً ونقدياً.. وإن كان هناك بعض الأعمال التي هبطت على المسرح الكوميدي بالباراشوت.